DO PODWÓJNEGO NUMERU ŚWIĄTECZNEGO DOŁĄCZONY SPIS TREŚCI „ODRODZENIA" ZA ROK 1948

CZYTELNIK

ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 40 zł

Rok V | Warszawa, dnia 19 – 26 grudnia 1948 r. | Nr 51 – 52 (212 – 213)



RZEŹBA KSAWEREGO DUNIKOWSKIEGO

JULIAN PRZYBOŚ

ADAM MICKIEWICZ

1798 — 1948

Dziedziczymy dzieło Adama Mickiewicza jako najcenniejsze dobro narodowe, pochylamy się od dzieciństwa nad jego księgami i ustawicznie czerpiemy z nich piękno i otuchę. Napisano o Mickiewiczu biblioteki; pokolenie po pokoleniu ofiarowuje cały zasób swojego uczuciowego doświadczenia i swojej wiedzy o pięknie wyjaśnieniu istoty jego poezji. Lecz poezja Mickiewicza jest głębi niezmierzonej, nie wyczerpiemy jej nigdy. Każde pokolenie znajduje w jego dziele potrzebne mu natchnienie wiary w naród i w ludzkość, każda epoka odkrywa w nim takie skarby moralne i artystyczne, jakich szuka. Każdy Polak, zarówno prostaczek jak mędrzec, znajdzie u Mickiewicza tyle piękna, ile pragnie odczuć i ile jest zdolny. Do wszystkich czytających po polsku — on przemawia najszerzej i najpoufniej.

Żadne z uczuć ludzkich nie jest obce jego poezji, a więc spowiada się poeta i ze wzruszeń najskryciej osobistych — ale słowo Mickiewicza jest przede wszystkim głosem milionów, jest bohaterskim wezwaniem do walki o wolność. Mickiewicz — ten, który żyje w pamięci powszechnej narodu — to przede wszystkim poeta walki.

Największe swoje dzieła stworzył po powstaniu listopadowym, wzniósł swą zwycięską poezję z dna klęski narodowej. Pokonała ona rozpacz i zwątpienie żołnierzy pobitych w roku 1831, utrzymała współczesne pokolenie w stanie pogotowia moralnego do dalszej walki. I nie tylko pokolenie współczesne uzbroiła w siłę moralną i wiarę patriotyczną — słowo mickiewiczowskie miało w ciągu stu lat moc hasła i wezwania do broni, starczyło go na wiek tęsknoty do „orłów narodowych".

Wielkie i bohaterskie słowo Mickiewicza najpełniej mieści się w czasach przełomowych, żądających od ludzi bohaterstwa. Należymy do pokolenia, które przeżyło najcięższą klęskę w dziejach Polski. Czujemy więc moc mickiewiczowskiego słowa silniej niż nasi poprzednicy. A może nam się tylko tak wydaje? Może każde pokolenie, nawet to, któremu oszczędzono klęsk najcięższych, przeżywa Mickiewicza na najwyższą swoją miarę odczuwania i pojęcia? Wszakże Mickiewicz żąda mocą swojej poezji największego wytężenia wyobraźni i zdolności moralnej. Można mu oddać tylko całe nasze człowieczeństwo, na jakie nas stać.

Nie było, czasu minionej wojny, żarliwego Polaka, który by nie stał w obliczu śmierci. Najdzielniejsi z naszego pokolenia, ci, którzy pierwsi podjęli walkę, zginęli. Jakie słowa ich koiły i gotowały na śmierć, jakie zdania umacniały ich na męczeństwo? Tych, którzy walczyli, i tych, którzy ginęli w katowniach, podtrzymywała i zbroiła wiara patriotyczna, wiara w naród, w jego nieśmiertelność. Wiarę tę wyraził w słowach prawdziwych tak, jakby były pierwszymi i ostatecznymi na ziemi, Mickiewicz.

Cały naród stał w obliczu śmierci, bardziej bliskiej niż za życia twórcy *Dziadów* po klęsce jego pokolenia. Znów jak refren hymnu narodowego powtórzył się los pobitych, lecz zbrojących się na obczyźnie i w kraju, i znów powstających. Mazurek Dąbrowskiego najprościej streszcza istotę naszego losu w ciągu prawie dwu wieków: nie kończącą się walkę o odrodzenie i wolność. I nie przypadkiem każe poeta trzykrotnie odezwać się tej piosence żołnierskiej w dziele, które dało obraz życia narodu. „Jeszcze Polska nie zginęła" dźwięczy na początku Pana Tadeusza jako kurant budzący dziecinną radość, głośniej brzmi w chóralnym śpiewie agitowanej szlachty, aż na koniec wybucha jako marsz triumfalny. Wtedy, przed stu laty, gdy wojsko złożyło broń, poezja podjęła „walkę napowietrzną". Walkę o narodowość naszą rozstrzygnął Mickiewicz tak zwycięsko, że jego triumf dał nam moc moralną do pokonania ostatniej, najsroższej niewoli. Głos tego jednego Polaka powtórzyły miliony; Mickiewicz dzierżył najtrwalszy rząd w Polsce: rząd dusz.

Poezję Mickiewicza żywiła miłość. Pierwsze słowo Mickiewicza poetyckie i ostatnie jego słowo człowiecze na ziemi były słowami miłości. Pierwszy tomik, pierwiosnek swojej poezji, ofiarował, jak się ofiarowuje kwiat — ukochanej. Ostatnie jego słowa, wyszeptane jak testament przed śmiercią, były: „Niechaj się kochają". Ta miłość nie spoczęła na jednym człowieku ani na jednej sprawie, ani na jednym obrazie natury — objęła cały naród, a poprzez naród ludzkość. *Dziady*, w których Mickiewicz jako Gustaw i Konrad mówi o swej miłości najpełniej, czytane po raz niezliczony — działają za każdym razem tak, jakby były słyszalnym, jeszcze nie zamilkłym krzykiem miliona ludzi. Za każdym razem ten krzyk miłości i bólu brzmi w naszych sercach równie silnie i na nowo. Bo, jak powiedział poeta, krzyki te nie były jego własnymi: „Poświęciłem osobistość moją: wydzierają się one z głębi ducha wielkiego ludu. Od samego dna wszystkich jego podań, przebiwszy się przez duch mój, upadną tu pomiędzy wami jak strzały, dymiące jeszcze krwią i znojem". Tak powiedział przemawiając do Francuzów, ale te zdania odnieść można do całej poezji Mickiewicza w okresie jego dojrzałości twórczej. Wtedy słowa jego działają tak, jakby nie były wyrazami, lecz samymi aktami uczuć i woli. Mają one moc czynów, a moc tę brał poeta z miłości.

Snuć miłość, jak jedwabnik nić
wnętrzem swym snuje,

pisał w jednym z ostatnich wierszy, określając zasadę swojej poezji.

Rozwój poetycki młodego Mickiewicza dział się społecznie w gronie filomatów, jego ówczesne utwory były omawiane i krytykowane przez przyjaciół na równi z próbami jego kolegów — Czeczota czy Zana. Szkoła przyjaźni i zmysłu społecznego, jaką była organizacja filomatów, dała jego twórczości kierunek wiodący do poezji narodowej. Nie ma w piśmiennictwie polskim poety, który by będąc równie jak Mickiewicz świadomy swojej odrębności, miał takie jak on poczucie odpowiedzialności społecznej za każdy wyraz samego siebie. Gdy na krótką chwilę pobytu w Odessie oddał się Mickiewicz liryce osobistej, nie wartościowanej, jak w Dziadów części IV, przez myśl o społecznej wymowie tej liryki, jakże szybko się z niej otrząsnął, potępiając „Danaidy" i napominając samego siebie:

Lećmy i nigdy odtąd nie zniżajmy lotu.

Indywidualista, twórca tak odrębny, że nie wierzył, by znalazł się ktoś, kto by

(Dokończenie na stronie drugiej)

Z Trybuny Kongresu

Miejsce inteligencji twórczej

Przemówienie Delegata na Kongres CELINY BOBIŃSKIEJ

Chcę z tej trybuny, na którą dzisiaj patrzy cała Polska, powiedzieć o stosunku naszym do polskiej nauki, w szczególności do nauki historycznej, a także o niesłychanie ważnej sprawie, sprawie twórczej inteligencji naukowej.

Referat tow. Bieruta, a także koreferat tow. Cyrankiewicza mówią nam o bogatej postępowej tradycji w dziejach naszego narodu. Jednocześnie pokazują nam one jak ważną rzeczą jest nauka historyczna dla oceny doświadczeń nabytych w walce, jak ważną rzeczą jest ona dla przeglądu i oceny drogi, jaką przebył ruch robotniczy. Referat tow. Bieruta dał nam wytyczne teoretyczne, w świetle których widać braki naszej pracy ideologicznej.

Słabi jesteśmy jeszcze na odcinku nauk humanistycznych w Polsce. Nauki te pozostają nadal w tyle za przemianami społecznymi, które się u nas dokonywują.

Nową naukę o społeczeństwie, naukę marksistowską musimy oprzeć o wychowanie w Polsce dzisiejszej młodych kadr inteligencji, kadr wychodzących z ludu i z tym ludem związanych, młodych naukowców, dla których marksizm będzie wiązał się z walką ich ojców i będzie naturalną metodą badania.

Rękojmią, że takie kadry będziemy mieli, jest zmieniony skład społeczny na naszych uczelniach. Przyszli uczeni polscy to będą synowie chłopów i robotników. Sprawa ta jednak dotychczas była w dużym stopniu zaniedbana i zdana na przypadkowość, na żywioł. Teraz powinna ona stać się przedmiotem naszej uwagi.

Sytuacja jest taka, że wychowanie na naszych uniwersytetach znajduje się w ręku profesorów, pracujących w oparciu o stare burżuazyjne metody.

Musimy nad tą inteligencją pracować, musimy z tą inteligencją pracować razem. Przecież właśnie ona wychowuje naszą robotniczo-chłopską młodzież na uniwersytetach.

Trzeba zdecydowanie powiedzieć, że niesłuszne jest zdanie jakoby cała nasza inteligencja była reakcyjna a wszyscy starzy naukowcy — to reakcjoniści.

Wśród inteligencji odbywa się głębokie rozwarstwienie. Obok niedużej garstki inteligencji zdecydowanie reakcyjnej mamy masę inteligencji postępowej i wahającej się.

Zresztą i nauka dotychczasowa nie tylko składa się z takich elementów, które trzeba odrzucić, przynosi ona także takie zdobycze, które trzeba wykorzystać.

Klasycy marksizmu uczą nas wykorzystywać wszystkie osiągnięcia i zdobycze nauki burżuazyjnej, uczą nas wyłuskiwać z niej nagromadzoną wiedzę, a odrzucać niekonsekwentne, niesłuszne wnioski i wadliwą syntezę.

Musimy zresztą pamiętać o tym, że w najgorszych latach okupacji wielu inteligentów polskich walczyło i ginęło broniąc kultury naszej przed niszczącym butem okupanta. Okupant dobrze wiedział, że kultura jest jedną z podstaw bytu narodu i dlatego chciał ją zniszczyć. Klasa robotnicza dobrze pamięta o tej ofiarnej walce inteligencji.

Jednocześnie zdajemy sobie sprawę z tego, że ta ofiarna praca odbywała się na starych pozycjach burżuazyjnej metody i w oparciu o stare burżuazyjne koncepcje i że większość naszych uczonych trwa na tych pozycjach metodologicznych i dzisiaj.

My marksiści krytycznie ustosunkowujemy się do dorobku naszej nauki burżuazyjnej. Nie odpowiadają nam wnioski i syntetyczne koncepcje tej nauki, gdyż są one rezultatem naginania obiektywnych wyników badania do potrzeb klas panujących w Polsce przed wrześniem, oraz ich wyrazicieli pokutujących w Polscę jeszcze dziś.

Są one także wynikiem teoretycznej bezradności, braku metody naukowej nawet u najlepszych postępowych uczonych polskich. Dlatego też nauka polska dziś jest zacofana w porównaniu z rzeczywistością społeczną.

Dziś, demokracja ludowa bierze w służbę ludu pracującego gmach kultury naszej, który budowało wiele pokoleń. Nauka, jeden z trzonów tej kultury, musi ulec generalnemu przeglądowi, musi ulec zasadniczej naukowej rewizji. Kultura postępowej socjalistycznej Polski i nasza przyszła nauka opierając się o cały dotychczasowy dorobek polskiej inteligencji twórczej musi być jednak nowa w swoich założeniach metodologicznych, musi odpowiadać najistotniejszym historycznym interesom mas pracujących.

Tylko wówczas będzie ona rzeczywiście i konsekwentnie iść z życiem. Nauka musi korzystać z doświadczeń, z dojrzałości i z wniosków teoretycznych, które zdobywa klasa robotnicza, inaczej oderwie się od kroczących naprzód postępowych klas społecznych i zbankrutuje. Nauka i kultura nie mogą stać na miejscu, gdy w kraju dokonywują się wielkie przemiany.

Tow. Bierut mówił tu o znaczeniu, jakie nasza partia przywiązuje do kadr. „Kadry decydują o wszystkim". Wiąże się to bezpośrednio ze sprawą naszej inteligencji. Słowa tow. Bieruta o kadrach, łącznie z tym, co niedawno mówił na sesji sejmowej o stosunku demokracji ludowej do inteligencji bezpartyjnej, są odpowiedzią na problemy i pytania, nurtujące dużą część naszej inteligencji, przede wszystkim tę, która się jeszcze waha, której postawa nie jest jeszcze skrystalizowana.

Zdajemy sobie sprawę z tego, że kadry inteligencji, szczególnie inteligencji twórczej o wysokich kwalifikacjach, nie powstaną z dnia na dzień. Składają się na nie długie lata nauki i powstają one dzięki wysiłkom całego narodu. Lenin uczył nas, że nie można stawiać znaku równania między burżuazją, a inteligentami, którzy z racji warunków społecznych służyli burżuazyjnemu ustrojowi.

Uczony, pisarz, badacz to są ludzie ciężkiej, żmudnej, ofiarnej pracy i klasa robotnicza ceni tę ciężką żmudną pracę. Kadry naukowe z trudem i długo wychowywane, przetrzebione przez okupanta, osłabione fizycznie przez wojnę i obozy niemieckie są cennym kapitałem w naszym państwie, są przedmiotem troski i opieki, która będzie wzrastać z rozwojem naszego dobrobytu.

Dzisiaj inteligencja nasza przeżywa okres przełomowy, stoi przed trudnym egzaminem. Coraz bardziej oczywista staje się prawda, zdawałoby się elementarna, że dziś nic cennego i trwałego nie stworzy ten, kto będzie chciał zamknąć oczy na dzieło dokonywane przez klasę robotniczą, nic nie zdziała ten, kto będzie chciał uciec od nowej rzeczywistości.

Z drugiej strony coraz więcej inteligentów rozumie, że dopiero demokracja ludowa stwarza warunki, w których pracownik umysłowy może nareszcie służyć najszerszym masom narodu, robotnikom i chłopom.

Nasza Zjednoczona Partia potrzebuje współpracy i pomocy inteligencji w ogromnym dziele podniesienia poziomu kulturalnego wsi i miasta. Zdajemy sobie sprawę z tego, że przebudowa naszej nauki i dostosowanie jej do wymagań epoki dokona się wówczas, gdy w tej pracy wezmą udział uczeni i intelektualiści, wychowując młodzież na uniwersytetach w sposób postępowy i według naszych wymagań naukowych.

Odbywający się na naszych oczach proces zbliżania się uczonych polskich do marksizmu nie jest łatwy. Droga ta jest często zawiła i trudna. Wymaga ona przezwyciężenia wielu zastarzałych oporów, wielu fałszywych uprzedzeń. Wiemy, że proces ten nie będzie szybki. Trzeba rozwiać pewne śmieszne obawy wielu inteligentów, że będzie się ten proces mechanicznie przyspieszało. Nikt nie może być marksistą z musu czy z obowiązku. Marksistą staje się człowiek z przekonania. Takimi marksistami z przekonania staną się ci polscy uczeni, którzy dziś na ślepo, po omacku, szukają naukowej metody badawczej.

Sam marksizm i dzieło, które przy jego pomocy realizuje się w Polsce, ma tak wielką siłę wymowy, że każdy rzeczywiście postępowy inteligent, każdy kto zasługuje na to zaszczytne miano, przyjdzie do nas i będzie razem z nami pracował nad budowaniem nowej kultury polskiej.

Nie możemy jednak pod tym względem liczyć na spontaniczność. Zadaniem nas, marksistów, jest pomóc inteligencji bezpartyjnej, naszym uczonym w przebyciu tej drogi do nas. Nie zrobimy tego administracyjnie, posiadanie bowiem biletu partyjnego nie daje samo przez się realnych wpływów naukowych, nie czyni jeszcze z nas uczonych. Aby być na wysokości zadania nie możemy ustępować pod względem poziomu swej wiedzy i umiejętności naszym bezpartyjnym uczonym.

Uczeni nasi mogą się wiele nauczyć od klasy robotniczej i jej partii. Z drugiej strony i my polscy marksiści musimy się uczyć od uczonych polskich i od nauki polskiej. Trzeba nie tylko posiadać znajomość naszej teorii, lecz także i obszerną wiedzę, aby tę teorię w sposób głęboki i twórczy stosować. Dopiero wówczas można godnie reprezentować naszą partię na polu naukowym. Możemy w związku z tym powtórzyć pod naszym własnym adresem słowa Lenina: „uczyć się, uczyć się i jeszcze raz się uczyć — oto zadanie".

Partia nasza wielokrotnie dała dowód, że dba o poziom nauki, o to, aby poziom ten stale podnosił się, aby imię naukowca wiele w Polsce znaczyło.

Z drugiej strony inteligencja polska musi być godna nadziei, jakie w niej pokładają przodujące siły naszego kraju. Musi być godna miana inteligencji — polskiego ludu pracującego.

My, zebrani tu dzisiaj przedstawiciele naszej półtoramilionowej partii, wierzymy w postępowość polskiej inteligencji, wierzymy, że inteligencja ta razem z nami podejmie dzieło kulturalnego przekształcania Polski! Wierzymy, że współpraca ideologiczna marksistów i twórczej inteligencji zrodzi postępową naukę, nową naukę polską, która będzie odpowiadała wielkim wymaganiom i zadaniom, jakie przed nami stawia nasz marsz ku Polsce Socjalistycznej.

ADAM MICKIEWICZ

(Dokończenie ze strony pierwszej)

wysłuchał i odczuł całą myśl jego poezji, był zarazem swoim najsurowszym sędzią. Na własnym przykładzie ukazywał moralny sens oderwania się od spraw życia, przeciwstawiając samotnictwu społeczny obowiązek współpracy i współodczuwania z tymi, którzy pchają świat na nowe tory. Idee Wielkiej Rewolucji francuskiej, niosące wiarę w postęp, wzięły go w młodości na swoje skrzydła. Lot *Ody do młodości* powtarza się w wielu obrazach wznoszenia się po promieniach uczucia i myśli do prawdy, a ta prawda jest wtedy zawsze prawdą nie tylko osobistego doświadczenia poety, ale i prawdą społeczną. Czwarta część *Dziadów*, romantyczny poemat, poczytywany w historii naszej poezji za pierwszy głos nie skrępowanej niczym osobowości — jest zarazem jakby utworem pouczającym; potępiony Gustaw „dla nauki" powtarza przed księdzem swe szaleńcze dzieje.

W poezji polskiej nie milknął nigdy na długo głos patriotycznego uczucia. Głęboka troska o Rzeczpospolitą brzmiała w strofach wielkiego Jana z Czarnolasu. Następni poeci polscy przejęli z lutni czarnoleskiej obowiązek przestrogi, krzepienia i podnoszenia narodu. Pseudoklasycy opracowywali systematycznie tematy z historii Polski, planowano i układano cykle epickie. Z tej tradycji poezji polskiej wynikła *Grażyna*, będąca jakby szkolną próbą epicką, znakomicie wypracowaną przez ucznia Leona Borowskiego. Któż w autorze *Grażyny* mógłby przewidzieć przyszłego twórcę *Konrada Wallenroda*? W sześć lat po ogłoszeniu spokojnej „powieści litewskiej" rzucił spiskującej młodzieży poemat, o którym współcześni sądzili, że stał się pobudką do *Nocy Listopadowej*. Geniusz Mickiewicza jest widoczny i gwałtowniej zdobywczy niż któregokolwiek z wielkich twórców naszej poezji. Wzrost poetycki autora *Pana Tadeusza* to nie spokojny, stopniowy rozwój, lecz szereg wybuchów, z których każdy wyrzucał niepodobne do poprzedniego dzieło, nie znany przedtem i nie przewidziany ładunek poetyckiej mocy. Wieloraki i wciąż inny styl Mickiewicza to znak gwałtownego podboju coraz szerszych obszarów treści. Mickiewicz jest w historii naszej poezji rewolucjonistą stylu, rewolucjonistą niejednokrotnym. Ten pęd stylotwórczy towarzyszy nie tylko żądzy zagarnięcia coraz dalszych dziedzin życia. Ustawicznej zmianie środków wyrazu przewodzi wola wykształcenia takiego narzędzia poetyckiego, takiego języka, który by mówił o wszystkim do wszystkich.

Nigdy nie zgłębimy mocy twórczej, która w ciągu trzynastu lat dała największe dzieła naszej poezji. Wskazuję tylko tę właściwość osobowości Mickiewicza, która wydaje mi się najważniejsza: jedność życia i poezji. To poeta, który nie fantazjował, tylko porządkował, wprowadzał przez pisanie ład w swoje życie. Poezja jego jest „nieskłamana w niczym". Idee, dopominając się głosu, wcielały się w doznania szczegółowe, doświadczenia bezpośrednie, a wyraźnie doznane rzeczy i sprawy krystalizowały się w ogólniejszą prawdę poetyckiego doświadczenia: osobistą i ogólnoludzką. Gospodarstwo poetyckie Mickiewicza znamionuje skrzętność i akuratność szczegółów, niezawodna pamięć jak gdyby urzeczywistnia i uziemia najlotniejszą wizję poety. Mickiewicz nie zmyślał — stwierdzał. Każda idea była obciążona wielekroć dotkniętą materią, niebo poetyckie Mickiewicza schodziło na ziemię — jak owa róża anielska, która w śnie Ewy ożywa i chce, by ją wzięto na serce. Gdy pięć Mickiewicz wyrzekł po raz pierwszy słowo: naród, doszły w jego słowie do głosu miliony Polaków. On mówił za naród. „Okiem bystrym, potężnym" ogarnął współczesność polską, usiłując dojrzeć kierunek rozwoju społeczeństw.

Twórczość naszego największego poety przeszła przez swój czas jak burza, obaliła spróchniałe przesądy i rozsnuła tyle tęcz harmonii, że nie zliczy ich szkiełko i oko badacza. A przecież toczą się w jego poezji walki tylu sprzecznych żywiołów, że jeszcze grzmi i błyska, jakby się w niej biły — ostatnie chwile naszego czasu. Jest nie tylko ciągle jeszcze nieostygła i współczesna, ale tak wielokształtna, porusza tyle spraw, że niesposób pojąć, jak wytrysła z piersi jednego człowieka. Przecież to ten sam poeta napisał *Odę do młodości* i elegię *Dumania w dzień odjazdu*, wiersz *Polały się łzy* i Improwizację w *Dziadach*! Geniusz Mickiewicza dokonał w naszej poezji pracy stu poetów o przeczących sobie wzajem rodzajach talentu. Jakże więc objąć takiego arcypoetę! Uczucie czci nakazuje przyjąć przede wszystkim to o nim do wierzenia, co on sam o sobie powiedział. Dojrzeć go na jego szczycie twórczym tam, gdzie w najwyższym locie natchnienia powiedział o sobie najwięcej. Zatrzymać tę chwilę, którą on tylko raz miał w życiu, zenit twórczy, chwilę najwyższą, w której — wiedział, że przesila się jego moc. O Mickiewiczu najwięcej mówi największe jego arcydzieło, *Dziadów* część III, a w *Dziadów* części III najgłębsze wyznanie poety i Polaka: Improwizacja.

W życiu i twórczości Mickiewicza był ustawiczny pęd do celów ostatecznych. Zmierzał poeta ku jakiemuś najdalszemu krańcowi, ku celom nie mieszczącym się już w wymiarach poetyckiego spełnienia. Podobnie w działalności politycznej droga Mickiewicza wiodła od *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* do *Składu Zasad*, od nauk moralnych do działalności skrajnie postępowej. Gdy zerwał się do czynu, do organizacji walki zbrojnej, Krasiński widział w nim demona radującego się, ilekroć się gdzie krew leje. W okresie towiańszczyzny rozpalił uczucie religijne do obłędnego niemal żaru mistycznego. W Improwizacji dosięgnął tych granic sztuki poetyckiej, gdzie kończy się słowo. W tym najwyższym locie poetyckim odsłoniła się istota poety, tak jak w tworzeniu Legionu polskiego we Włoszech i w publicystyce *Trybuny Ludów* dojrzeć możemy skrajny wyraz Mickiewicza — człowieka czynu.

Improwizacji nie można czytać bez uczucia zdumienia i porywu. Trzeba pamiętać, że pisał ją człowiek religijny, człowiek, który wierzył. Spór, jaki toczył z bóstwem, nie był dla niego walką z cieniem. Prawda tego zmagania się miłości do cierpiącego człowieka z wiarą w nieczułego Boga-cara jest tak wstrząsająca, że wniknęła w zdania o sile wyrazu natychmiastowej, piorunującej. Nawet obrazy fantastycznego lotu i nieprawdopodobnej mocy bohatera nie wydają się przesadniami dla przesadni. Improwizacja zniewala mocą męki i buntu, słowom Konrada wierzymy, podobnie jak się wierzy protokołowi inkwizycji z tortur tych jej ofiar, które wyznały tylko swą dumną prawdę herezji.

Jakie drogi doświadczeń losu zawiodły Mickiewicza na ten szczyt? Poetą narodowym, poetą odpowiedzialnym za sprawę narodową, poczuł się w celi więziennej w Wilnie. Na wygnaniu w Rosji przyjaźnił się z dekabrystami, w stolicy cara jak Samson dumał pod kolumnami pałacu ciemiężyciela. Lecz dopiero klęska powstania listopadowego obudziła w nim tę moc prometejską, która piorunuje słowami Improwizacji. Pobity w walce o wolność uszedł za granicę żołnierz, uszedł rząd i sejm — zdawało się, że nie ma już nadziei, że naród zginie. I oto poezja Mickiewicza narzuciła nie tylko współczesnemu, ale i następnym pokoleniom niewolnych Polaków wizję ojczyzny nieśmiertelnej. Walkę o naszą narodowość stoczył Mickiewicz w *Dziadów* części III na szczycie Improwizacji. Nikt ze współwygnańców nie dotarł tam, dokąd wzniosła się jego miłość, jego ból i bunt. Jak niezmierny był zakres doświadczeń, jak głęboko wnikał w tragedię narodu, skoro doszedł do tego, iż wyrzekł: „Ja i ojczyzna to jedno!" A ojczyzna, pokolenie za pokoleniem, potwierdziła prawdziwość tych słów; naród uznał poetę za wcielenie polskości, za wyraziciela swoich najszlachetniejszych dążeń.

„Największy z czujących" utożsamił się z Milionem nie dla alegorii i obrazu. Mickiewicz był równie ściśle realistą i rzeczowym obserwatorem świata przyrody, co samego siebie. Utożsamił się z ojczyzną z poczucia obowiązku względem prawdy własnego uczucia, swojej woli i swojej wiedzy sprawy ojczystej. Zdania, w których to stwierdza, wyrażają pewność bezwzględną, przebieg uczuciowy i myślowy miał siłę tak przeistaczającą, jakby sięgała w głąb cielesnego jestestwa poety:

Teraz duszą jam w moją ojczyznę
wcielony,
Ciałem połknąłem jej duszę,
Ja i ojczyzna to jedno.
. . . .
Czuję całego cierpienia narodu,
Jak matka czuje w łonie bole
swego płodu.

Mickiewicz miał niezwykłe poczucie słowa. Słowo dla niego nie było tylko znakiem rzeczy, słownikową nazwą, było nie tylko dźwiękiem. Wszystkie zmysły uczestniczyły w odczuwaniu i jakby w stwarzaniu jego poetyckiego słowa; myśl poetycka wcielona w słowa nabierała w jego poezji znamion rzeczy materialnej.

Patrz, jak te myśli dobieram sam
z siebie,
Wcielam w słowa, one lecą,
Rozsypują się po niebie,
Toczą się, grają i świecą,
Już dalekie, czuję jeszcze,
Ich wdzięki smakuję,
Ich okrągłość dłonią czuję,
Ich ruch myślą odgaduję.

Takie poczucie słowa było owocem dążności do najściślejszego wniknięcia w rzeczywistość, w świat rzeczy i faktów. Czytając mamy niekiedy wrażenie, jakby Mickiewicz posługiwał się nie słowami, lecz rzeczami sprawdzonymi dotykalnie, jakby nie pisał, lecz działał.

Doszedł Mickiewicz do tej granicy, gdzie poezja się kończy, milknie słowo, a zaczyna się działanie. Od słowa musiał przejść do czynu, i to do czynu najwyższej miary. Bohater narodu — oto jaki los narzucił się autorowi *Dziadów* drezdeńskich. Poeta poczuł się w czasie pisania owym mężem opatrznościowym, którego nazwał imieniem czterdzieści i cztery. Najwyższy wzlot Improwizacji musiał wywołać czyn — albo skończyć się jak lot Ikara. *Pan Tadeusz* — widziany z wysokości *Dziadów* — jest jak wspomnienie pogody wśród grzmiącej burzy. Z wyznań poety wiemy, że pisał *Pana Tadeusza* jakby poprzez rosnącą i niepokojącą go wizję dalszych części *Dziadów*. Nie doświadczywszy już po raz drugi równie potężnego natchnienia, Mickiewicz zwrócił się do praktyk mistycznych. W posępnych latach reakcji politycznej skazany na bezczynność — oczekiwał cudu, który by przeniósł bezsilnych wygnańców na ojczyzny łono.

Wiosna Ludów zbudziła w nim przepowiedzianego bohatera narodu, Mickiewicz wystąpił jako rewolucjonista. Zerwał z Towiańskim, z mistyka przemienił się w politycznego działacza, z bogomódlcy — w trybuna wolności narodów. Przemiana równie zdumiewająca jak ta, którą ukazał w *Dziadów* części III. Tam Konrad uosobiający dumę ludzką, przekonanie, że człowiek ma moc prometejską — ponosi klęskę. Twórczemu i buntowniczemu Konradowi przeciwstawił poeta księdza Piotra, biernie czekającego na łaskę. Lecz oto duch Konradowy ożył i porwał Mickiewicza w roku 1848 z nową rewolucyjną siłą. Lata 1832—34 stanowią w życiu Mickiewicza okres największego wzniesienia się poetyckiego, a w latach 1848—49 objawił się on najpełniej jako człowiek czynu. Wybuchową moc poezji przemienił w trzeźwe wywody polityczne i społeczne *Trybuny Ludów*, Improwizację — w organizowanie Legionu. „W słowach tylko chęć widzim, w działaniu potęgę" pisał w okresie zadumy religijnej, gdy działanie utożsamiał z praktykowaniem cnót chrześcijańskich; w roku 1848 pojął działanie jako rewolucjonista: jako skupianie sił materialnych dla obalenia tyranii politycznej i niesprawiedliwości społecznej.

Mickiewicz kroczył w rytmie swojego czasu, wnikał bystro w stające się dzieje, był wyznawcą postępowych idei polityczno-społecznych Wielkiej Emigracji. Zarówno jego dzieła poetyckie jak prace historyczne świadczą o tym, że miał największy wśród naszych poetów zmysł historycznego ujmowania zjawisk. Jest wszakże Mickiewicz autorem nie tylko *Grażyny, Konrada Wallenroda, Dziadów* części III i *Pana Tadeusza*, ale także *Pierwszych wieków historii polskiej* i wykładów o *Literaturze słowiańskiej*, wiemy też, że pisał historię przyszłości.

W oczekiwaniu rewolucji pośpieszył do Rzymu. Zdawało się, że nadeszła chwila walki. Wiosna Ludów wybuchła w Paryżu. Mickiewicz organizuje we Włoszech Legion polski, staje na jego czele, na czele kilkunastu ludzi, i z tą garstką ciągnie na północ, by połączyć się z armią włoską walczącą przeciw Austrii. W wyobrażeniu Wyspiańskiego rewolucyjny poryw Mickiewicza ukazany został jako obłęd proroka oderwanego od rzeczywistości, zapatrzonego w zaświaty, wiedzionego przez śmierć. Jeśli jednak spojrzymy krytycznie na ten okres działalności Mickiewicza i posłuchamy jego wypowiedzi, musimy stwierdzić trafny osąd sytuacji rewolucyjnej i duży zmysł polityczny naczelnika Legionu włoskiego. Zawiązek Legionu nie rozwinął się, działalność Mickiewicza nie została uwieńczona czynem zbrojnym, ale ów okrzyk, którym poeta chciał skłonić papieża do sprawy rewolucji: „Duch Boży jest dzisiaj w bluzach paryskiego ludu!" pozostanie zawsze prawdziwym sądem o tym, kto wyrażał i tworzył historię tych czasów: rewolucyjni robotnicy. Legion swój nazwał Mickiewicz „Armią republikańską i socjalistyczną", a w *Składzie Zasad* Legionu obok zasad religijno-moralnych sformułował stylem biblijnym radykalny program polityczno-społeczny. Uderza w nim hasło równouprawnienia Żydów, wyrażone ze szczególną serdecznością; hasło zmiany ustroju rolnego; przemawiają hasła wzywające do współpracy i przyjaźni z narodami słowiańskimi. Jakże żywo, jak współcześnie brzmią dziś w sto lat po tym manifeście te oto zasady:

„Każdemu Słowianinowi, zamieszkałemu w Polsce, braterstwo, obywatelstwo, równe we wszystkim prawo".

„Pomoc polityczna, rodzinna, należna od Polski bratu Czechowi i ludom pobratymczym czeskim, bratu Rusowi i ludom ruskim. Pomoc chrześcijańska wszelkiemu narodowi jak bliźniemu".

Skład Zasad ma szerokie tchnienie międzynarodowe.

W *Trybunie Ludów* Mickiewicz wypowiedział się w cyklu artykułów jako zwolennik socjalizmu. Był to socjalizm dawny, tzw. utopijny, odwołujący się do uczucia religijnego. Łudził się Mickiewicz, że Słowiańszczyzna łatwiej i wcześniej urzeczywistni ustrój komunistyczny dzięki temu, że istniała w niektórych krajach słowiańskich tradycja gminnego władania ziemią. Ale w przeciwieństwie do socjalistów utopijnych głosił, że nowego ustroju nie stworzy się bez walki. „Przyznajecie, że istnieją niewolnicy i ciemiężcy, ofiary i katy; a chcecie uszczęśliwić ludzkość przez wprowadzenie harmonii między dobrem i złem?" pisał, krytykując tych, którzy chcieli paktowania z krzywdzicielami.

Spodziewał się, że z wojny powszechnej o wolność ludów wyjdzie nowy, sprawiedliwy świat, w którym wszystkie wolne narody będą stanowić jedną rodzinę. Ten międzynarodowy kierunek myśli Mickiewicza śledzić można od *Ody do młodości* w ciągu całego jego życia i całej twórczości. W wierszu Puszkina o Mickiewiczu czytamy:

Był tu śród nas,
Pośród obcego mu plemienia.
W duszy
Nie żywił dla nas nienawiści.
Myśmy
Też go kochali.
. . . .
. . . . *Często*
Mówił o przyszłych czasach,
gdy narody
Zapomną waśni — i w rodzinę
wielką
*Połączą się**.

Mylił się tylko Puszkin sądząc, że zmienił się Mickiewicz na emigracji paryskiej, że głos jego wezbrał nienawiścią. Z dzieła Mickiewicza można wyczytać nienawiść tylko do tyranii. Poemat walki, *Dziadów* część III, nie był skierowany przeciw narodowi rosyjskiemu, nienawiść swą zwrócił poeta przeciwko carowi i wrogom wolności, a w narodzie rosyjskim widział naród bratni. Rosjanin był dla Mickiewicza wrogiem, jeżeli służył carowi, lecz był przyjacielem-Moskalem, gdy zrywał okowy i walczył wspólnie o wolność. Wiersz *Do przyjaciół Moskali* mówi o tym z mocą i godnością.

Mickiewicz to poeta narodowy i międzynarodowy. Przenikał „ludzkości całe ogromy", miłość do własnego narodu łączył z miłością ludzkości, pojętej jako bratni związek poszczególnych narodów. Jeśli w *Księgach pielgrzymstwa polskiego* głosił swoisty sarmatyzm, zalecając nawet strój odróżniający emigrantów od cudzoziemców, to czynił to kierowany chęcią stworzenia z byłych powstańców jakby wojującego zakonu wolności, a w Litanii pielgrzymskiej wołał o wojnę powszechną za wolność ludów. Autor *Dziadów* nie był bałwochwalcą własnego narodu. Jeśli w *Widzeniu księdza Piotra* ukazał Polskę jako Chrystusa narodów umęczonego niewinnie za sprawę wolności — to przeciwstawił temu urojonemu obrazowi w tymże dziele obraz współczesnego społeczeństwa polskiego: obok męczenników i bohaterów ukazał zdrajców i nikczemników. *Dziady* to poemat nie tylko o męczeństwie i walce, to — jak *Boska komedia* — jadowita satyra i kielich trucizny, wylany nie tylko na wroga — na swoich także. *Dziady* to również obraz upodlenia pewnych górnych warstw społeczeństwa polskiego.

Pod koniec życia jeszcze raz zerwał się Mickiewicz do czynu, strząsnął z siebie bezsilę starości i klęski, aby umrzeć jak przystało na rewolucjonistę, aby „bezczynnie ręki na piersiach w trumnie nie złożyć". Modlił się po klęsce powstania o śmierć żołnierską na polu bitwy — i umarł na posterunku patriotyzmu w Turcji. Umarł w drodze do kraju, do którego chciał wrócić z bronią, on, rzecznik sprawy narodowej, pielgrzym wolności.

Na naszej ziemi wróg zburzył w czasie minionej wojny wszystkie niemal pomniki poety. Pokolenie powojenne nie ujrzy już dziecięcymi oczami na placach naszych miast postaci poety takiej, jaką w ciągu wieku kształtowali w wyobraźni nasi przodkowie, wznosząc ją wyrażoną w sztuce rzeźbiarskiej na szczyt widomej chwały. Ale ocalały monumentalne wizerunki Mickiewicza za granicą. Na placu paryskim wznosi się najpiękniejszy pomnik naszego poety. Na wysokiej kolumnie Mickiewicz, wyobrażony jako pielgrzym, kroczy gwałtowny i natchniony i w porywie jasnowidzącej nadziei wzniesioną ręką daje znak, wiedzie za sobą ku widniejącemu jego oczom celowi.

Pielgrzymował Mickiewicz do Polski, a ta Polska powiększała się w jego dziele poetyckim i w jego myśli rewolucyjnej do krainy wolności i ludowładztwa, do ziemi obiecanej człowieczeństwa.

Największy nasz poeta nie zastygł na pomniku, czas nie ostudził żaru jego słów, nie osłabił prawdy jego rewolucyjnego dzieła. Kształtuje naszą wyobraźnię i porusza serce słowami największego w języku polskim piękna i mocy. Mówiąc po polsku, jeśli tylko pragniemy o trochę piękna podnieść nasz głos, zapożyczamy się nieświadomie u niego. Poeta tak głęboko wniknął w mowę ojczystą, że każdy Polak czerpie z jego twórczego skarbu. Uczymy się Polski na Mickiewiczu, czytając jego dzieła i przypominając jego działalność patrioty i rewolucjonisty. Ucząc się tej Polski, nie zacieśniamy się do granic narodowego samolubstwa. Wiążemy się myślą z całą postępową ludzkością. Polska, do której pielgrzymował, o którą walczył słowem poety i działacza, miała być lepsza, niż była. Celu swojej pielgrzymki nie osiągnął Mickiewicz za życia i wiecznie w naszym wyobrażeniu pozostanie jako niestrudzony i natchniony wędrowiec, tak jak go ujrzał rzeźbiarz francuski. Mickiewicz, trybun rewolucyjny i organizator Legionu, nie dotarł do kraju, ale słowem swoim od pokolenia do pokolenia pielgrzymuje i pielgrzymować będzie przez wszystkie serca Polaków.

Julian Przyboś

*) Tłumaczenie J. Tuwima.

K. I. GAŁCZYŃSKI



TRĄBKI świątecznej poczty

Już dzisiaj który to raz
pędzi poczta przez las!
Cóż, nie dziwota, przed każdą Gwiazdką
pękają banie z manią pisarską:
Jacek, co pióra nie bierze w ręce,
nagle napisał listów dziewięćset.
Pisze Alojzy, Funia i Mania.
Rośnie gwiazdkowa życzeniomania.
Wczoraj w Krakowie na Placu Kingi
listy wypchnęły denko od skrzynki,
bo tyle listów któżby to zniósł —
O! znów pocztowy wóz:
jeszcze ten mostek, jeszcze ta rzeczka
i wjedzie poczta w mury miasteczka,
śnieg przed pocztą biegnie jak zając,
trąbki pocztowe gromko grają:



Listy, paczki stamtąd i stąd!
wszystkim Wesołych Świąt!

A tu w urzędzie cztery okienka,
w każdym okienku piękna panienka.
Ja, proszę pani, chciałbym do żony
wysłać ekspresem list polecony:

(„... również, Marysiu, w pobieżnym skrócie
donoszę, że nam kanarek uciekł,
a złote rybki zdechły w ogóle.
zamęt szalony. Całuję czule...").

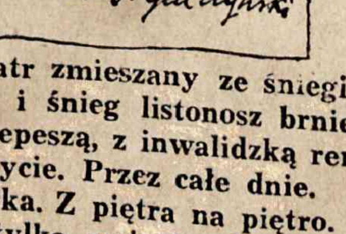
A tu telegram do pana Anzelma,
żeby pieniądze wysupłał szelma,
a tu paczuszka, w niej korniszony,
dziadziuś na pewno będzie wzruszony,
bo, proszę pani, dobrze, gdy w święta
wnuczuś o dziadku swoim pamięta,
chyba korniszon mu nie zaszkodzi,
telegram — Szczecin, paczka do Łodzi,
pani wygląda jak anioł blond,

Do widzenia! Wesołych Świąt!

W nocy, w południe, w wieczór i z rana
poczta haruje niezmordowana,
praca dzienna i warta nocna,
poczta, panowie! poczta! poczta!
słupy przy szosie, druty przy świerkach,
jedzie samochód, pędzi telegram,
na bok, zające! z drogi, wrony!
Feluś, gazu! List polecony!
I dla cywilów i dla armii
i do Wrocławia i do Warmii,
do Szczebrzeszyna, do Szczecina
leci i świeci dobra nowina;
pobłyskują jak kwiaty z łąki
z czapek pocztowców złote trąbki.
Poczta! Poczta! Morze i ląd.

Wszystkim Wesołych Świąt!

Tymczasem w jednych domach stroją pianina,
w innych ciotki placki stawiają równym
szeregiem,
a na dworze, hu! hu! Diabelska mieszanina,
24 miliardy płatków śniegowych,



(słownie wiatr zmieszany ze śniegiem).
Przez wiatr i śnieg listonosz brnie,
z listem, z depeszą, z inwalidzką rentą.
I tak całe życie. Przez całe dnie.
Jak wiewiórka. Z piętra na piętro.
Właściwie, tylko zmienia się tło:
po wsiach koguty, w miastach neony.
I znowu paczka, dopłata: sto —
i znowu ekspres polecony.
Bo pocztą możesz wysłać, co chcesz:
serce, buty i wiersz:

„Już kocham cię tyle lat
na przemian w smutku i w śpiewie.
Może to jest już osiem lat,
a może dziewięć, nie wiem.
Splątało się. Zmierzchło. Gdzie ty, a gdzie ja,
już nie wiem i myślę w pół drogi,
że tyś jest ten upór i walka co dnia,
a ja — to te rzęsy i loki".

*

Gdy mi kiedyś serduszko pęknie,
wspomnijcie mnie czasem pięknie,
że był taki facet księżycowy.
Moje pióro wrzućcie do Wisły,
moje ciało na cztery wiatry,
moje serce do skrzynki pocztowej.



K. I. GAŁCZYŃSKI

ilustrował ERYK LIPIŃSKI

MIECZYSŁAW JASTRUN rysunki MARKA RUDNICKIEGO

ROMANTYCZNOŚĆ

W czasach, gdy Mickiewicz rozpoczyna swoją twórczość, do litewskiego zaścianka dochodzą echa romantyzmu. Echom tym on potrafił dać potęgę pierwogłosu.

Zaczęło się od nieładu serca. Gotowa już była wiedza o sekretach cierpienia miłosnego, czerpana z książek. Brak było tylko przedmiotu. Kiedy Mickiewicz, w towarzystwie Zana, przyjeżdża do Tuhanowicz, podczas wakacyj 1819 roku, przedmiot ten zjawia się przed jego oczyma w postaci dziewczyny, młodszej od niego o rok. Tuhanowicze leżą w powiecie nowogródzkim, między borem płużyńskim a Świtezią. Dwór „z kolumnami“, z oficyną w rozległym ogrodzie był po śmierci marszałka Wereszczaki pod zarządem wdowy i dwóch jej synów, Michała i Józefa. Pretendował do pałacu wielkopańskiego, ale był już raczej wspomnieniem samego siebie, choć nieraz jeszcze rozbrzmiewał gwarem zabaw i wrota miał otwarte szeroko dla gości z dworów okolicznych. Piękność jego cała była w tle, w wysokich starych drzewach, które go dobrotliwie brały w opiekę.

Mickiewicz wspominał potem ogród w Tuhanowiczach jako jedyną dziedzinę szczęścia. Ale wtedy dołączała się już do wspomnienia tęsknota za utraconą młodością. Teraz, gdy wysiadł z kałamaszki i wyciągając zdrętwiałe nogi szedł aleją tuhanowickiego parku, nie uderzyło go tutaj nic szczególnego. Park był wielki i gęsty, jak zwykle przy dużych dworach i pałacach. Olbrzymie lipy wiekowe, topole, graby i nieco drzew szpilkowych stanowiły drzewostan ogrodu. Później dopiero nauczył się słuchać jego szumów i westchnień.

Przyjezdnym na spotkanie wyszli dwaj młodzi Wereszczakowie, z których Michał zwłaszcza był miły. Witali Zana radośnie, jako starego znajomka, Mickiewicza gościnnie i z tą serdeczną prostotą, która złociła mu do końca życia każde wspomnienie z Litwy. Kiedy młodzi dochodzili do schodów białego dworu rozmawiając wesoło, wybiegła ku nim na ganek siostra panów Wereszczaków, jasnowłosa, o ruchach tak lekkich, jakby opędzała się od powiewającego na wietrze welonu. Była w skromnej długiej sukience, która jednak uwydatniała kształt jej nóg, gdy w półkroku zatrzymała się, widocznie przypomniawszy sobie, że nie wypada jej zbiec na spotkanie.

Jakiś ptak przeleciał właśnie w tej chwili ze świstem i zapadł w gęstwinę parku, razem ze swym cieniem, który opuścił się nieco na ścieżce.

Tak się wówczas zaczęło. Pierwsze wrażenie było niesprecyzowane.

„Poznałem pannę Wereszczakównę dwa dni temu — pisał Mickiewicz do przyjaciół — ma lat około osiemnastu, że zdaje się mniej niespętna, mówi po francusku i niemiecku — gra i śpiewa niezgorzej, i posagu 20 tysięcy“.

Ale później — wspólne spacery i rozmowy zrobiły swoje. Reszty dokonała lektura. Wspólna lektura „Nowej Heloizy“ czy jakiegoś innego romansu, to nie był zbyt nowy pomysł miłosnego zbliżenia dwojga ludzi. Maria Wereszczakówna znała takie sceny z romansów. Czytała również o nieszczęśliwej Francesce z Rimini, o jej miłości do Paola i o owej schadzce, gdy kochankowie czytając powieść o Lancelocie, sami za jego przykładem popadli w miłosne sidła. Na pewno znała te wspaniałe tercyny, w których jest mowa o pocałunku, umiała przecież po włosku i dla niej za motto wiersza sztambuchowego kładzie Mickiewicz: *Nessun maggior dolore...*

Teraz czytała te cudowne wiersze z kochankiem:

Czasem nad księgą zbiegło się spojrzenie
I zdejmowało z lic barwy rumiane —
Ale nas zmogło jedno okamgnienie.
Kiedyśmy doszli gdzie usta kochane
Rycerz całował w nieowładnej chęci,
On, z którym nigdy już się nie rozstanę,
Drżący do ust mych przylgnął bez pamięci;
Księga i pisarz Galeottem był,
W ten dzień już więcej nie czytali więcej *).

Galeottem, pośrednikiem miłości, miał być „tutaj na wzgórku“ w pobliżu dworu tuhanowickiego łagodny i kochliwy Szwajcar Russeau.

Zdaje się, że wywiązał się dobrze z swego zadania.

Galeottem bywał również niekiedy wieczorami zwłaszcza fortepian, przy którym śpiewała Maria, [illegible]. Maria grała i śpiewała nienajgorzej. Nie było rady. Literatura, muzyka i śpiew [illegible] rzeczywistą namiętność. [illegible]

Rozmowy, których nikt nie zanotował, których tylko domyślać się można ze skąpych listów, były nierzadko szorstkie, gdyż młody kochanek wybuchał łatwo gniewem, a kochanka była wrażliwa i rozpieszczona przez wychowanie domowe.

Doszło raz do szczególnie gwałtownej sprzeczki. Cierpkie słowa młodego nauczyciela wywołały wtenczas oburzenie w tym domu o dobrych koligacjach, w tym domu, gdzie uważano za niepotrzebne [illegible] i w ogóle poruszanie tematów drażliwych. „Kiedy u Wereszczaków u stołu — wspomina tę chwilę poeta — z gniewem łajałem obelżywie Polaków, oburzyli się wszyscy...“ Zan milczał, ale był głęboko wzburzony. „Prędko ochłonąłem. Przed wyjściem prosiłem Zana o śpiew ulubiony. Gdyby kto inny nie posłuchał, myślałbym, że nie uważał, ale Tomasz,



który tak zgłębia każde słówko, dlaczego wymówione, jakie znaczy uczucie!... Zana i to nie wzruszyło; poszedł, a na moją twarz żeby kto popatrzył wówczas, dojrzałby konwulsyjnej prawie wściekłości...“

Właśnie Maria Wereszczakówna patrzała uważnie w jego twarz, która odsłoniła jej nowy nieznany dotąd krajobraz. — Wulkan — pomyślała — jakie uczucie! To było jednak coś, czego przyjąć nie mogła ona, tak czuła na opinię, tak nie lubiąca niestylizowanej gminności.

A on właśnie przesadzał! Może nieświadomie, ale drażniła go w Marii i w tym domu o dobrych koligacjach ta delikatność zakłamana, ta czułość, która nie miała serca dla nędzy ludu, z którego żyła i który rada była w imaginacji przemienić w pastuszków z porcelany. Był zraniony głęboko w swojej dumie.

Obchodzono się tu z nim dobrze, ale fakt, że mógłby zostać konkurentem do ręki córki domu, nie wchodził w ogóle w rachubę. Pojęcia różnic stanowych i majątkowych były tu głębiej zakorzenione od starych drzew w ogrodzie tuhanowickim. Nie mógł się jednak oderwać od tego domu. Czuł, że wszędzie była tu jakaś cząstka z niego. Nie wyobrażał sobie szczęścia gdzie indziej. Trzeba było zapomnieć o urazach i za tę cenę pozostać tu dłużej. I zapominał. Bywały więc dni, kiedy panowała między nimi najlepsza harmonia. Odbywali razem spacery dalekie, śmiali się i żartowali nie pamiętając o stylu.

Raz, przechadzając się nad jeziorem, przytuleni do siebie, ujrzeli rybaka, który zarzuciwszy sieć, dumał nad czymś pykając z fajki. Zwrócił ku nim twarz zoraną, starą, lecz czerstwą. Miał na głowie przekrzywiony kaszkiet, w oczach odblyski złote, niby od łusek rybich, niby od czasu wielkiego, który tu nad wodami przeżył. Wdali się z nim w pogawędkę. Opowiadał o swojej pracy, o obyczajach ryb, o humorach tej wody głębokiej, z której utrzymywał się i żywił rodzinę. Dziwili się pogodzie starego człowieka, który tak zrósł się z okolicą jezior, wzgórz i lasów, że nawet odzienie jego nadzwyczaj nędzne, brało jakiś odblask od tego zachwycającego otoczenia. Znał różne baśni, które krążyły między ludem miejscowym, pradawne; nikt nie znał ich początku. Gubiły się w pomroce wieści gminnej, jak jego własne dzieciństwo, o którym nie umiał już nic pewnego powiedzieć. Stary mówił łamaną białoruską mową, jakby od niechcenia, ale widać było, że wierzy w to, co mówi. Jakby własnym wnukom opowiadał, tak serdecznie zwracał się do tych dwojga obcych. Nie skończywszy jednej bajki, opowiadał inną, która działa się tu, blisko ciemnego boru Płużyn. Powtarzał się w niej jak refren, zwrot o czasie jeziora: „Kiedyś ta woda była młodą“...

Maria wysłuchawszy z uwagą, zawołała: „Oto poezja! napisz coś takiego“. Dla niej była to już poezja, czytała bowiem w romansach sentymentalnych o szczęśliwym życiu rybaków i pasterzy, i jak przez mgłę pamiętała pewien piękny wiersz niemieckiego poety o rybaku, którego wciąga w głębinę rusałka.

Bajka ta wydawała się Mickiewiczowi rzeczywiście piękna. Czaru dodawała jej obecność tej dziwnej dziewczyny, której naprawdę nie znał jeszcze, gdyż była nielatwa, wymykająca się określeniom jednoznacznym. Czasem, zdawało się, jest cała utkana z fantazji, mieniąca się srebrem jak powietrze nad Świtezią, innym zaś razem raziła go prozaiczność jej, nadmierna uległość wobec obyczaju, panującego w domu Wereszczaków i wobec tradycyj rodowych. Wydawało się niekiedy, że nie różni się właściwie niczym od panien, które czekały na zamążpójście w okolicznych dworach, szlachcianek, z których niejedna czytała już romanse i umiała prowadzić sentymentalne rozmowy. Zdarzało się, że ta łagodna dziewczyna umiała nagle, gdy dotknął jakiejś sprawy jej, bardzo osobistej, zamrozić rozmowę słówkiem układnym, ale zimnym jak lód. Była przeczulona, lecz nienamiętna. Dlatego łatwo jej było skąpić wyrazów miłości, rozdzielać je rzadko jakby z wyrachowaniem, tak przynajmniej mogło się źle kochanemu czy też niekochanemu zdawać. To znów czułość jej nie była wytrwała, obietnica w niej zawarta, łudziła. Ta niedobra kochanka miała — stwierdzał to za każdym nowym spotkaniem — w całej postawie, w sposobie bycia i mówienia wdzięk trudno uchwytny, którego była świadoma, gdyż nie szczędzili jej komplementów ani domowi, ani sąsiedzi. Pasterka umiała z prostotą łączyć powagę myśli nad wiek jej dojrzałych.

Jeszcze w późnych latach wspominał Mickiewicz pewien wieczór w dworze tuhanowickim, kiedy wejście Maryli przerwało mu rozmowę ze starą panią marszałkową. Matka Maryli miała wzrok krótki, nie dojrzała twarzy wchodzącej i zapytała Adama: „Cóż to za królowa?“ Królowa była ubrana w bardzo skromną sukienkę w kratki.

Choć w ubiorze pasterki, widno
że królowa...

Jakaż tam królowa! Pozostała do końca życia w tym litewskim pustkowiu ze swoim Lorencem, bardzo poczciwym, z niewielką fantazją, jakże różnym od szlachty okolicznej, skorej do wybryków, ognistej i zawadiackiej. To prawda, że czasy były spokojniejsze i ludzie bardziej utemperowani. Wieść już tylko żyła o dawnych zajazdach, porwaniach i procesach. Może zresztą nigdy nie było ich za wiele, jeśli pani Wereszczakowa wspominała ciągle o jednym wielkim procesie, między Wołodkowiczem a Obuchowiczem, który zagarnął nieprawnie majątek Wołodkiewicza, podobnie jak niegdyś matka Mickiewicza opowiadała o strasznym, mściwym Soplicy, który czyhał na życie jej męża.

Litewska Waleria czy Heloiza, przerzucająca się z nastroju w nastrój, czuła do przesady i cała niedopowiedziana — otóż i ona, Maryla Wereszczakówna. Kiedy zbiega ze schodów białego dworu w Tuhanowiczach, kiedy przystaje w cieniu topol ogromnych przy dworze, do stylu heroin Russa czy baronowej Krüdener wnosi rys nieznany tamtym marzycielkom, rys tutejszego otoczenia, obyczaju. Posługuje się chętnie francuszczyzną w listach, w rozmowie również wtrąca wyrazy francuskie do zdań polskich, mówionych nieco śpiewnym, kresowym akcentem, ale pamięta, że jest córką starego rodu Wereszczaków. Kiedy wchodzi do wielkiego ogrodu czy raczej parku tuhanowickiego, w białej sukni i pochyla się, by zerwać kwiat, czytelnikowi sentymentalnych romansów może



wydać się pasterką, oczywiście idealną pasterką. Rzeczywiście pasterki nie chodziły w białych długich sukniach. Nie wiedziały nic o poetyczności swego trudnego, chłopskiego życia. Doiły krowy i używały gminnych wyrazów. Miłość ich była prędka i gwałtowna, bez subtelnych przygotowań i zasłon kuszących, zaskakiwała je na strychu folwarcznym lub na stogu siana, w gorące noce letnie, podczas których nie patrzały w gwiazdy.

Młody student ujrzał pasterkę z romansu w chwili, gdy był już całkowicie przygotowany do przyjęcia miłości gorzkiej i tragicznej, gdyż nie było innej miłości w tym czasie. Narastała w nim powoli zdolność do odbioru uczucia, która poprzedza narodziny uczucia. Mówi się zazwyczaj o niespodzianych narodzinach miłości, o miłości od pierwszego spojrzenia. Nie pamięta się jednak, że to pierwsze spojrzenie poprzedzone było długą pracą, przygotowaniem, podobnym do przygotowania drzew na wiosnę do przyjęcia pąków i liści. Ta podziemna praca uch[illegible] naszej uwadze. Mógł wtenczas spotkać inną kobietę. Z dużym prawdopodobieństwem można by przyjąć hipotezę, że zakochałby się w niej z równą siłą jak w Marii. W chwili, gdy się ta powieść dzieje, widać ich dwoje pod wielkimi drzewami parku w Tuhanowiczach. Wstali z ławeczki kamiennej przytulonej do starego dębu, idą aleją ogrodu, przyśpieszają kroku i zatrzymują się nagle, rozmawiają o czymś; ich niespokojne, lecz hamowane ruchy dają znać o wzburzeniu wewnętrznym.

Maria Wereszczakówna jest dziewiętnastoletnią dziewczyną. Ma niezbyt regularne rysy, małe usta, jest raczej szczupła, niewysoka. Nie ma w sobie nic szczególnie pociągającego. Można by śmiało powiedzieć, że nie jest ładna, gdyby nie wdzięk, który jednak nie tyle należy do niej, ile jest przywilejem młodości. Patrząc na matkę jej, starą marszałkową, w której rysach i postaci nie trudno ujrzeć przyszłą twarz tej dziewczyny, można zatrwożyć się o urodę Marii, gdy dojdzie do lat dojrzałych. Te dwie twarze, z których druga teraz ostemplowana już wiekiem, miała kiedyś świeżość rysów córki, są jak gdyby dwustronnym medalem czasu, co tutaj w Tuhanowiczach i Płużynach czyni swoje dzieło z rozwagą, powoli, ale za to dokładnie. Jest tu dość czasu, by pisać listy długie i kaligraficzne, by zaokrąglać litery, by inwentarze spisane były szczegółowo, a rachunki prowadzone przez panią marszałkową nie miały luk ani niedokładności.

Sąsiedzi przyjeżdżają w odwiedziny. Niektórzy z nich czytali już Schillera, wszyscy znają dzieła Krasickiego i Trembeckiego. Zdarzy się wśród nich pamiętnikarz nienajgorszy, który przekaże to i owo potomności, wszyscy bowiem w tym niezwykłym wieku dbają bardzo o pamięć, ową „krainę pamiątek“. Łączy się ten zwyczaj z poszanowaniem dla osobowości szlachcica i jego prawa feudalnego do gospodarowania w rozległych włościach czasu.

Pisze więc pamiętnikarz *): „Szczególniej częstymi byliśmy gośćmi w Tuhanowiczach, gdzie wówczas kawalerskim życiem żyli Michał i Józef Wereszczakowie. Często tam spotykaliśmy ich matkę, bardzo miłą, łagodną staruszkę. Przyjeżdżała z bliskiego folwarku, z Płużyn, ze swoją córką nadobną, Marią, która, choć się nie mogła nazywać piękną, miała rysy twarzy pełne powabu i w oczach wyraz wymowny dobroci i uczuciowości. Jak w rozmowie, tak w całym swym obejściu była sympatyczna, umiarkowanie wesoła, czy w ożywieniu, czy w melancholicznej zadumie zawsze interesująca i pociągająca“...

Kiedy w sześć lat po śmierci Mickiewicza syn jego pozna Marylę w Wilnie, w epoce tak odległej od czasu, w którym ta opowieść miłosna się rozgrywa, powie o niej lakonicznie: „Nie musiała być nigdy piękna“.

Przyjaciele poety, owi młodzi studenci wileńscy, którzy mimo sentymentalnej stylizacji mają sporo zdrowego stosunku do spraw miłosnych, mówią o jej urodzie: „Ot sobie kobieta“, lecz zachwycają się jej pięknością duchową, podziwiają oczytanie jej i umiejętność konwersacji, odbiegającej od szablonu. Niewiele było wtenczas szlachcianek po dworkach w Wileńszczyźnie czy w okolicach Kowna, któreby mogłyby rywalizować pod tym względem z Wereszczakówną.

Oczywiście, ślad nie zostałby po niej i po przyjaciołach jej i Mickiewicza, choć wcale nie byli przeciętnymi studentami, gdyby nie potęga jego poezji, co wydarła wszystkich, którzy otaczali poetę i pozostawali z nim w jakichś stosunkach, z piekła niepamięci, by skazać tę gromadkę ludzi na inny rodzaj pokuty, na nieznajomość szczęścia, które jest w zapomnieniu...

Sto lat minie i ci dwoje pozostaną w parku tuhanowickim. Minie lat dwieście — i biała suknia Maryli, długa do kostek, zakrywająca kształt jej nóg, będzie „bielała między ciemnymi drzewy“. Historycy literatury powiedzą: Adam Mickiewicz napisał „Dziadów“ część IV i II, ponieważ zakochał się w Maryli Wereszczakównie. Ale my wiemy, że tak nie jest i być nie mogło. Moglibyśmy paradoksalnie odwrócić to twierdzenie i zaryzykować zdanie: Mickiewicz zakochał się w Maryli, ponieważ napisał „Dziadów“ część IV i II.

Jednakże tamto pierwsze zdanie uczonych badaczy literatury przyjęło się i powtarzane jest w szkołach przez nauczycieli dla zbudowania dzieci, które zanim wypróbują siłę miłości na sobie, wpierw muszą poznać ją z gwałtownych skarg i namiętnych żalów romantycznego poety.

Mieczysław Jastrun

*) Przekład Edwarda Porębowicza.

*) Otto Slizień: „Rok 1822. Z wakacyj“.

ALEKSANDER SEMKOWICZ

„DZIADY” MICKIEWICZA NA SCENIE POLSKIEJ

W setną rocznicę wystawienia »Dziadów« w Teatrze Narodowym w Krakowie w r. 1848

Mickiewicz nie uznawał w twórczości swej prawideł i form dramatu klasycznego. Z katedry w Collège de France podkreślał, jak trudno jest napisać dramat słowiański, który „powinien łączyć w sobie wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej — jak budowa polityczna narodu powinna być wizerunkiem wszystkich jego dążności politycznych“. Czuł, że „dramat jest najsilniejszą realizacją poezji sposobami sztuki“, i od młodzieńczych lat zagłębiał się w jego istotę, czytał z zachwytem Goethego i Schillera, tłumaczył części „Don Carlosa“ i poddawał się „czarodziejstwu“ Szekspira, który dokazał tyle, że „nawet czytającemu jego sztuki migają przed oczyma światła i cienie, rycerze i duchy, zamki i pałace, aż w końcu zdaje mu się, jak gdyby był na scenie wśród aktorów.“ [1])

Przewidywał, że Słowianie długo jeszcze będą czekali, nim znajdą warunki potrzebne do odgrywania swych dramatów, że nie powinni tymczasem zgoła myśleć o teatrze i scenie.

Mówiąc tak, myślał też zapewne i o swoich „Dziadach“, uważał je za dzieło wyrosłe z ducha i odrębności plemiennej narodu, na wskroś oryginalne i ze wszystkich swoich „jedynie godne czytania“. Wystarczy przeczytać co pisał o swym dziele w tzw. przedmowie tłumacza do francuskiego przekładu „Dziadów“ przez Burgaud des Marets [2]). Zdawał sobie sprawę, że dzieło tego rodzaju musi razić przyzwyczajenia dramatyczne i literackie Francuzów, „że może przypadać do pojęć Polaków, narodu zdolnego do wiary niezachwianej, cechującej dawnych męczenników i do takiego uniesienia politycznego, jakie ożywia naszych współczesnych rewolucjonistów“.

Jakże niedługo potem miał się przekonać poeta o trafności swego sądu, gdy wśród uprzejmości i komplementów odmówiono mu wystawienia dramatów pisanych po francusku, choć z pewnością starał się napisać je do gustu publiczności francuskiej — wszak były pisane dla zdobycia funduszów. Należy dodać, że ten sam teatr, który odmówił grania dramatów Mickiewicza, wystawił aż trzy sztuki Jana Czyńskiego.

Czy mógł wobec tego marzyć poeta, że dzieło jego doczeka się reprezentacji na prawdziwej scenie? Może i słyszał kiedy, że na kontraktach w Nowogródku jakiś teatrzyk amatorski odgrywał dzieje miłości Gustawa. Wspomina o tym Wojciech Darasz w swoim bezimiennie wydanym paszkwilu na Mickiewicza pt. „Mickiewicz. De la litterature slave“, (Paryż 1845). Notatka Darasza nie jest jednak na niczym oparta: „nie pamiętam — ktoś mi mówił, że widział przed laty...“ [3]).

Ale na pewno nie dowiedział się Mickiewicz nigdy o tym, że w roku „Wiosny Ludów“, gdy poezja obracała się w czyn, gdy cały umysł jego zajęty był sprawą wolności ludów, „Teatr Narodowy“ w Krakowie wystawił „Ustęp historyczny z poematu Dziady przez Adama Mickiewicza pt. Senator Nowossiltzoff, czyli śledztwo zbrodni stanu na Litwie. (Rzecz dzieje się w Wilnie w roku 1822)“. Ustęp ten ograniczał się zapewne do sceny VIII i to mocno okrojonej, sądząc ze spisu osób: Senator, Bécu, Pelikan, X. Piotr, Rollisonowa, Kmitowa, Dama, Śpiewak, Lokaj. Nie ma tu Bajkowa i osób ze sceny balowej. Jednak mimo wszystko jest to pierwsze wystawienie „Dziadów cz. III“, aczkolwiek częściowe, lecz autentyczne.

Wedle afisza posiadanego przez nas, utworem Mickiewicza rozpoczęto przedstawienie — po nim następowała „nowa komedia w jednej odsłonie: „Pułkownik Wielogórski“, zaś „między pierwszą a drugą sztuką“ — zapewne dla poprawienia nastroju dramatycznego — panna Tisler miała odtańczyć cachucha.

Tak więc wyglądała premiera „Dziadów“ na scenie polskiej. Nie wiadomo zresztą, czy premiera, afisz datowany jest „w niedzielę dnia 3 września 1848 r.“ — nie wiadomo, czy i ile razy repertuar ten był przedtem grany. O aktorach grających poszczególne role trudno mówić w szczupłych ramach niniejszego artykułu. Zaledwie kilku z nich wybiło się w późniejszych latach (Barcewicz, Hennig i Radzyńska), inni byli wówczas albo początkującymi, albo miernymi aktorami. Po tej przypadkowej premierze nierychło powróciły „Dziady“ na scenę polską. Może grywano je w zespołach amatorskich z okazji urządzanych po śmierci poety dorocznych obchodów. Na prawdziwą scenę powróciły dopiero w 1877 r. dzięki kompozycji Moniuszki. Tym razem ograniczały się do części II, odpowiednio do skomponowanych scen lirycznych („Widma“). Wystawił je z ilustracją muzyczną Teatr hr. Skarbka we Lwowie 19 marca 1877 r. W dwanaście lat później 21 stycznia 1889 r. ten sam teatr wystawił „Dziadów“ część III. Później połączono fragmentarycznie wszystkie części i grywano je na wszystkich scenach polskich (z wyjątkiem zaboru rosyjskiego: w którym były niecenzuralne) przynajmniej raz do roku i to najczęściej około Zaduszek. Grano je bez wielkiego entuzjazmu, na zmianę ze starym melodramatem niemieckim „Młynarz i jego córka“.

W 1897 r. wystąpił teatr lwowski na gościnnych występach w Warszawie z inscenizacją trzech obrazów cz. II i końcowej sceny cmentarnej z cz. III, tej ostatniej odpowiednio spreparowanej do wymogów ówczesnej cenzury carskiej. W tytule określono też imprezę jako „dzieło muzyczne Stanisława Moniuszki“ i nadmieniono tylko „słowa Adama Mickiewicza“. Były to więc próby— dalekie od dzisiejszej realizacji.

Doniosłą reformę inscenizacji „Dziadów“ wprowadził dopiero Stanisław Wyspiański. „Dziady“ w jego układzie odegrano po raz pierwszy w teatrze krakowskim za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego 31 października 1901 r. A więc w wigilię Zaduszek.

Dokumentem tej chwili jest piękna książka wydana przez Wyspiańskiego, odbita w oryginalnym jego układzie typograficznym w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego pt. „Adama Mickiewicza Dziady — Sceny Dramatyczne“ — tak jak były grane w Teatrze krakowskim dnia 31 października 1901 r. Książce przydał poeta 6 planów sytuacyjnych sceny własnego rysunku (całość podzielona na 7 scen), oraz nutę melodii, którą Frejend ma grać dla Konrada w scenie czwartej. Na końcu spis artystów z obsady premiery.

Inscenizację Wyspiańskiego przyjęto z entuzjazmem. Bądź co bądź była ona pierwszym całkowitym scenicznym ujęciem wielkiego dzieła, choć ze znacznymi skrótami i opuszczeniami, szczególnie w „wielkiej improwizacji“. Grano ją w pierwszym sezonie 21 razy, później wznawiano wielokrotnie, aż do setnego przedstawienia w dniu 9 listopada 1924 r.

W 1914 roku wystawiono w Warszawie inscenizację Wyspiańskiego w reżyserii Sosnowskiego, przy dekoracjach W. Drabika, okrojoną przez cenzurę do pięciu obrazów, z opuszczeniem scen senatorskich. Zabroniono również odśpiewać pieśń więzienną „Nie dbam jaka spadnie kara“, którą aktorzy jednak wykonali „mruczando“, co spotkało się z cichym uznaniem i głębokim odczuciem i zrozumieniem widowni.

Konrada grał Brydziński, kaprala Jaracz. Wbrew układowi Wyspiańskiego Brydziński wygłosił całą prawie improwizację.

Po opuszczeniu Warszawy przez Rosjan w 1915 r. odegrano całą cz. III w reżyserii A. Zelwerowicza, przy dekoracjach W. Drabika i K. Frycza. W tym samym roku wystawił całość według inscenizacji Wyspiańskiego J. Sosnowski. Poziom obu reżyserii był przeciętny. Tylko ze względu na aktualną nowość przedstawienie pierwsze poszło 27 razy, drugie zaledwie dwa razy.

W ramach „Wieczoru poezji“ dał Szyfman w Moskwie w 1916 r. fragment cz. III w celi Konrada.

Późniejsze inscenizacje na scenach polskich, Zelwerowicza w 1927 r. w Warszawie, z Węgrzynem w roli Konrada, i Teofila Trzcińskiego w 1931 r. w Krakowie z Osterwą w roli księdza Piotra i Wacławem Nowakowskim w roli Konrada, mimo niezaprzeczonych walorów artystycznych i usiłowań wydobycia się z ram inscenizacji Wyspiańskiego były ostatnim etapem pierwszej fazy scenicznej „Dziadów“.

Przyszedł wreszcie kres na inscenizację Wyspiańskiego. Olbrzymi rozwój teatru, nowa technika sceniczna oraz— co najważniejsze — nowy zgoła sposób podejścia do dzieła sztuki nie mógł poprzestać na rewelacyjnym niegdyś, dziś już przestarzałym układzie Wyspiańskiego [4]).

Dzieło sztuki poetyckiej — jak powiada Leon Chwistek — jest właściwie tylko materiałem dla sceny, dającym się najrozmaiciej interpretować w realizacji. Można z niego zrobić wszystko, czego się zapragnie, od piły beznadziejnej do narkotyku, działającego silniej niż opium lub kokaina. Poglądy Mickiewicza na dramat i jego realizację na scenie zrozumiał może najlepiej Leon Schiller, opracowując nową inscenizację „Dziadów“, której premiera odbyła się w lwowskim teatrze miejskim pod dyr. Wiliama Horzycy wiosną 1932 r., zaś wznowienie w Warszawie z końcem 1934 r. Niezwykle proste dekoracje, nacechowane ascezą i demonizmem, wprowadzające widza od razu w podniosły nastrój misterium, były dziełem prof. Andrzeja Pronaszki.

Dla „mędrców szkiełka i oka“ duchy i widma w misterium Schillera są niewidzialne. Ale widzą i czują je osoby dramatu, znające „prawdy żywe“, a wraz z nimi pracuje wyobraźnia widza, któremu — jak pisze Mickiewicz— migają przed oczyma światła i cienie, rycerze i duchy... aż w końcu zdaje mu się, jak gdyby był na scenie wśród aktorów.

Misterium schillerowskie — to ostatnia interpretacja „Dziadów“ na scenie polskiej. Od prymitywnej zapewne „premiery“ krakowskiej w roku „Wiosny Ludów“ do realizacji Schillera — długa, zawiła i pełna niespodziewanych odkryć droga. Czy kres jej już przemierzony?

Aleksander Semkowicz

[1]) Cytaty z lekcji XVI z dnia 4 kwietnia 1843 r.

[2]) Dzieła Wszystkie Adama Mickiewicza wyd. sejmowe t. VII, str. 39—42.

[3]) Zwrócił uwagę na tę notatkę W. Bruchnalski w art. „Czy Dziady Mickiewicza były wystawione za życia poety? (Gazeta Warszawska 1930 nr 375). Jako autora wspomnianej w tekście broszurki podał mylnie Władysława Gołembiowskiego. Autostwo Darasza rozstrzygnął ostatecznie Stanisław Pigoń.

[4]) Pigoń Stanisław „Czy wciąż jeszcze należy grać „Dziady“ w inscenizacji Wyspiańskiego?“ (Dziennik Wileński 1929 nr 230-1).

ANDRZEJ STAWAR

PARADOKSY ROMANTYCZNE

ROMANTYZM U NAS A GDZIE INDZIEJ

Obchód stupięćdziesięciolecia urodzin Mickiewicza uaktualnia niewątpliwie zagadnienia, związane z jego epoką. Wśród nich jedno wydaje się natury zasadniczej — sprawa romantyzmu, epoki romantycznej.

Dość już dawno zauważono u nas nieporozumienia zasadnicze, jakie towarzyszą zbyt szerokiemu traktowaniu tych pojęć i związanych z nimi antecedencji. Przy uwydatnianiu osobliwej roli romantyzmu w Polsce zacierano niektóre zasadnicze fakty, wynikające ze związków romantyzmu naszego z prądem ogólnoeuropejskim.

Ostatecznie przebieg rozwoju, i kryzys kierunku miał u nas podobne przesłanki co i w innych krajach, nie można tego uważać za kwestię miejscową.

Kierunek romantyczny cechował wszędzie wielki rozmach. Dał on literaturze i sztuce wiele różnorodnych impulsów, wysunął sporo talentów, imponujących osobistości. Ale też nie zdołał naprawdę narzucić swego oblicza literaturze okresu, nie określił jej linii kierunkowej.

Widzimy to przede wszystkim w Niemczech, gdzie romantyzm miał pierwotną siedzibę i bazę działania, gdzie posiadał najwybitniejszych teoretyków tak w dziedzinie filozofii jak i estetyki (Schelling, Schleglowie). Międzynarodowa pozycja niemieckiej estetyki w owym czasie wynikła stąd, iż przewrót literacki, walka z wpływami klasycyzmu francuskiego, czy — jak to nicująco określano — pseudoklasycyzmu, przeprowadzona została konsekwentnie w Niemczech, niemiecka literatura odegrała w nim rolę przewodnią. Ale ten przewrót dokonał się przed zjawieniem się romantyzmu.

Romantycy niemieccy Novalis, Kleist, Tieck, Richter oraz inni, nie stworzyli poematów, które by dały się przeciwstawić dziełom Goethego i Schillera, twórców z epoki bezpośrednio poprzedzającej. Owszem mamy tam poezje pisane z natchnieniem, frapujące, nieraz głębokie i pełne myśli — ale z tym wszystkim nie brak tu cech pewnej ultraliterackości, wtórności przy pomysłowym nieraz wydrzeźnianiu ujętym w pojęciu wieloznacznej ironii romantycznej. Wielki nurt epoki nie daje się sprowadzić do tej szkoły.

Przodujący twórcy epoki Goethe, Schiller nie zostali zdetronizowani przez romantyzm. Można uważać, iż łączy ich z romantyzmem okres „burzy i naporu", ale te elementy w twórczości przodujących poetów zostały później przezwyciężone. W Niemczech weszła w użytek dla epoki Goethego nazwa niemieckiego klasycyzmu — pierwiastki romantyczne tym samym zostały wydzielone, postawione na właściwe miejsce. Podobnie stało się w innych krajach, gdzie romantyzm przyszedł już jako kierunek w pełni ukształtowany*).

Fakt, że kierunek romantyczny ukształtował się i najmocniej wystąpił w Niemczech, miał swoje przesłanki historyczne. Specyficzna niedojrzałość stosunków społecznych w tym kraju tak jaskrawo występująca w porównaniu z Francją doby rewolucji, spowodowała, iż idee wniesione przez rewolucję francuską w mieszczaństwo niemieckie odbiły się w sposób paradoksalny, — ferment rewolucyjny przejawiony w życiu intelektualnym spowodował ożywienie również form wstecznych — stąd mistyka, walka z racjonalizmem, kult średniowiecza. Z drugiej strony nie ulega wątpliwości, że romantyzm wyrażał zachwianie się ustalonych form życia i hierarchii społecznych, co zbliżało go do kierunków rewolucyjnych. Widzimy to choćby w sentymentalizmie romantycznym, zaprawionym mocno elementami antagonizmu społecznego (moment znamienny i u nas dla takich dzieł jak „Dziady"). Po tej samej linii szło wysunięcie bohatera wzniosłego wykolejeńca, czy sympatycznego zbrodniarza — co mamy u Byrona — nagromadzenie komplikacyj uczuciowych, miłość kazirodcza itp. To stanowiło w każdym czynnik naruszenia, zakwestionowania układu społecznego, mający w niejednym konsekwencje postępowe. (Zresztą i Byron wyłamuje się, odbiega od kierunku romantycznego).

Czym wytłumaczyć, iż romantyzm właśnie w Polsce uznany został za naczelny kierunek poezji, który nadał linię generalną literaturze? Jak się rzekło osobliwość kierunku romantycznego — w skali europejskiej stanowi to, że przy silnym wstrząsie umysłowym i silnym fermencie, osiągnięcia miały charakter dość wtórny. Powiadają, że u nas poszło inaczej. Tym się nasz romantyzm różni od niemieckiego czy francuskiego, iż dał wielkie dzieła na skalę narodową.

Mówić o Mickiewiczu — „największy poeta naszego romantyzmu", jako jego największe dzieło wymieniając „Pana Tadeusza", to znaczy wchodzić w sferę nieporozumień i sprzeczności. Pojęcie „romantyzm" w literaturze implikuje określone właściwości zarówno treści jak i formy. Czy dadzą się one zastosować do „Pana Tadeusza"? Dzieło to nie ma ducha ani formy romantycznej — przeciwnie romantyzm traktowany jest nie bez dobrodusznej drwiny. Powstaje zagadnienie, czy Mickiewicza-poetę można pomieścić w ramach romantyzmu?

Nie można ograniczać tych nieporozumień do sprawy terminologii, nomenklatury okresu. — Owa terminologia wypacza bowiem w sposób istotny treść procesów zachodzących u nas nie tylko w dobie nazywanej romantyczną.

*) Nawiasem mówiąc rola romantyzmu w pierwszych dziesięcioleciach w. XIX przypomina futuryzm i zbliżone doń kierunki moderny artystycznej, jak ekspresjonizm, kubizm oraz ich pochodne w naszych czasach. Nie można przeczyć, iż moderna owa wykazała znaczną dynamikę, otwierała nowe perspektywy, dezynfekowała literaturę z pozostałości rozkładowego epigoństwa, oddziałała na metody twórczości, unowocześniając technikę artystyczną. Ruch ten w poszczególnych krajach reprezentowały wybitne indywidualności poetyckie i artystyczne — nazwiska znakomite, które pozostaną w dziejach sztuki. Ale znowuż nigdzie nie potrafi on nadać kierunku literaturze i sztuce. Jego programowi przedstawiciele to raczej inspiratorzy — sami nie dali na ogół dzieł istotnie znamionujących epokę. Początkowy rozmach przeszedł w teoretyzowanie, dotyczące spraw laboratoryjnych, spraw kuchni artystycznej. Szerszy wpływ uzyskali tylko ci poeci lub działacze, którzy wyszli poza szkołę.

DYSPROPORCJE ROZWOJU LITERATURY

W rozwoju naszej literatury — tu chyba nie trzeba nikogo przekonywać — mamy znamienny brak równomierności, brak ciągłości. Stanowi to w znacznej mierze skutek niekorzystnego położenia kraju w okresie zaborów — choć główne nierównomierności w rozwoju kultury odziedziczone zostały w strukturze społecznej ukształtowanej jeszcze w czasach Rzeczypospolitej.

Przy niezaprzeczonym rozkwicie poezji przejaw opóźnienia czy ewolucji wstecznej, która u nas miała miejsce, stanowiła względna słabość rodzimej teorii literatury w tym okresie. Osiągnięcia artystów i poetów przewyższały to, co się działo na odcinku programowo-teoretycznym, gdzie występowało rażące uzależnienie od zagranicy. Nie stanowi to przypadku, iż obaj najwybitniejsi krytycy okresu Mochnacki oraz Grabowski zostali oskarżeni o ślepe naśladownictwo autorów zagranicznych czy wręcz o plagiat. Mochnackiego miało to spotkać długo po śmierci. Gwiazda krytyczna Michała Grabowskiego zmierzchła jeszcze za życia tego autora.

Maurycy Mochnacki przejawił wielki talent pisarski, temperament publicysty, bystrość krytyczną — słowem cechy niezbędne dla działacza przewrotu literackiego. Zważmy jednak, iż zaczął działać jako teoretyk licząc sobie lat około dwudziestu.

Występując jako teoretyk i propagator nowego kierunku nie posiadał doświadczenia, ani znajomości większego zakresu faktów literackich — rzecz niezbędna dla stworzenia poważniejszych koncepcji teoretycznych. Ratował się w potrzebie parafrazami Schellinga, Schleglów, Schuberta. Później, ten młodo zmarły pisarz został porwany całkowicie przez politykę — literaturą zajmował się niewiele. W końcowej fazie walki z klasykami zajmuje stanowisko raczej pobłażliwie - pojednawcze wobec obu stron.

Wczesne jego koncepcje uderzały słabym przemyśleniem i niesamodzielnością. A więc gdy przeciwnicy wskazywali, że w polskiej tradycji brakło jednego z elementów romantyzmu niemieckiego — obfitych podań z czasów średniowiecza i wcześniejszych — Mochnacki radził po prostu, by poezja polska sięgnęła do podań starogermańskich motywując to wspólnotą losu obu plemion*). Na szczęście poeci nasi nie szli na ogół za radami młodocianego doktrynera.

Irzykowski pisał o plagiatorskim charakterze przełomów literackich u nas — wyrażenie bezwzględne, w swej przesadzie krzywdzące — uzasadnione jednak w pewnej mierze rolą programów teoretycznych oraz krytyki, która na ogół zostawała w tyle za rozwojem piśmiennictwa; tutaj istotnie znajdziemy ślepego naśladownictwa więcej niż należało.

Wyraziły się tu podstawowe nierównomierności epoki. Okres Wielkiej Emigracji idealizowany dzięki poszczególnym arcydziełom, które zostały napisane czy ogłoszone drukiem na emigracji, miał swoje cienie. Środowisko emigracyjne wcale nie było tak przychylne dla literatury, jakby można sądzić po rezultatach poetyckich. Szkody nieobliczalne wyrządziło to, iż poezja rozwijała się w warunkach sztucznych, bez zaplecza w postaci masowego czytelnika. Parafrazując znane powiedzenie, rzec można, iż emigracja posiadała wielkich pisarzy bez czytelników, gdy w kraju istniał czytelnik bez wielkich pisarzy.

Literatura nasza w tym czasie przypomina spotykany wówczas obraz rezydencji magnackiej, której właściciele nie mogą już podtrzymywać. W wielkich salach pustka i opuszczenie, sowy i nietoperze — w oficynach służbowych — na folwarku — ruch i życie, ale nacechowane poczuciem niższości. Literatura krajowa przytłaczana przez legendarne wielkości emigracji, rozwija się przez czas dłuższy z piętnem niejakiej drugorzędności. W innych krajach objawy odrodzenia literackiego łączyły się ze wzrostem zainteresowań szerszych mas. Fakt, że największe dzieła tworzono i drukowano za granicą, osłabiał u nas bezpośredniość stosunku z czytelnikiem. Skutki tego ponosimy po dzień dzisiejszy. Momenty swoistego arystokratyzmu kulturalnego zostały w ten sposób wzmocnione przez pewien izolacjonizm niezamierzony.

Jeśli chodzi o teorie literatury, to czynnik opóźniający w rozwoju stanowi słabość ośrodków badawczych znowu wynikającą z warunków ogólnych.

*) Ślady praw, handlu, instytucji, zwyczajów i pieśni północnych na naszej ziemi, ręką czasu zatarte, przekonywują, że ojczyzna i pienia Skaldów, naszym przodkom musiały być znane. Przedłużymy więc wątek Poezji słowiańskiej i plon z ojczystych pamiątek zebrany, pomnóżmy smętnemi podaniami północy. Literatura nasza ozdobiona bogactwem olbrzymiej ojczyzny tylu narodów, przybierze nowy, właściwy charakter, kształcony dziwacznym może, lecz oryginalnym duchem północnej romantyczności. („O duchu i źródłach poezji w Polszcze").

ROLA POZYTYWISTÓW

Jak wiadomo dorobek twórczy wielkiej epoki naszej poezji zinwentaryzowano, sklasyfikowano dość późno. Dokonali tego badacze, krytycy ostatnich dziesięcioleci XIX w. Pierwsza gruntowniejsza teoretyczna ocena dorobku romantyzmu dokonana bądź przez pozytywistów, bądź ludzi zbliżonych do ich typu myślenia (Chmielowski, Spasowicz, Tarnowski, Małecki, Tretiak, Bem i inni) miała wywołać później spory i rewizje.

W czasie nasilenia ruchu (lata siedemdziesiąte) twórczość artystyczno-literacka miała u nas słabe tempo — ożywienie w dziedzinie powieści przyszło później. Krytycy pozytywistyczni znajdowali się w sytuacji paradoksalnej o tyle, że wielkie dzieła romantyczne, którymi się zajmowali, stwarzały trudności w stosowaniu ich założeń metodologicznych, przeważnie wręcz się kłóciły z nimi. Pozytywiści szli na ogół drogą kompromisu, nie czyniąc ze swych założeń zasad ogólnie obowiązujących, raczej stosując je w sposób historyczno-empiryczny — w zakresie ograniczonym. Zasadę przystosowania pracy artystycznej do zadań wychowawczo-społecznych, znamienną dla poezji wieszczej, ujmowali w zespole wpływów doby oświecenia, z którą sami czuli się związani.

Z tych założeń wynikł obraz rozwoju twórczości autora „Dziadów" u pozytywistów. W charakterystyce Mickiewicza - romantyka, Chmielowski np. uwydatniał niejako przechodnią funkcję jego romantycznych osiągnięć. Z tego punktu widzenia gwałtowność wybuchów poetyckich, irracjonalizm, wybuchy wyobraźni puszczonej samopas spełniały rolę jakby łamaczy lodów, oczyszczających szlak prawdziwego klasycyzmu w literaturze. Pozytywiści dostrzegali go w połączeniu równomiernym pierwiastka uczucia, wyobraźni, refleksji w klasycznym opracowaniu artystycznym. Teoretycy ci wychodzili w ocenie twórczości Mickiewicza jakby z założonego z góry faktu, że droga jego prowadzi do „Pana Tadeusza", a wszystko co było przed tym jakkolwiek ważne, stanowi wstęp, przygotowanie. Późniejszy okres mistycyzmu uważali za godne ubolewania zboczenia geniuszu poetyckiego.

Na ogół pozytywiści przyjmowali z dobrodziejstwem inwentarza dorobek romantyzmu uważając sam kierunek za sprawę w zasadzie przebrzmiałą i załatwioną. Z punktu widzenia tych organiczników w literaturze, sprawa nazwy okresu nie stanowiła rzeczy najważniejszej. Uznali za osobliwość romantyzmu polskiego pomieszanie linii klasycznej z romantyczną. „Jak zwał tak zwał byleby się dobrze miał". Najważniejsze, że mieliśmy okres wyjątkowo bogaty w dzieła poetyckie — reszta to sprawa drugorzędna. Nie mogli oni przewidzieć recydywy, swoistej ortodoksji romantycznej, teorii wyciągającej skrajne konsekwencje z haseł kierunku, co nastąpiło na przełomie stulecia.

Chwiejność stanowiska naszych pozytywistów wobec romantyzmu, wiązana z chwiejnością poglądów filozoficznych, wynikała z ich postawy społecznej. Ci organicznicy pozostawali przeciwnikami metod rewolucyjnych. Ich mistrz literacki Hipolit Taine, zwłaszcza w końcowym okresie, występował jako konsekwentny wróg rewolucji. Ale Taine przedstawiał potężne, nasycone mieszczaństwo francuskie, którego konserwatyzm wynikał z zaspokojenia całkowitego dążeń politycznych i gospodarczych. U nas było do tego daleko. Przy półkolonialnym typie rozwoju kapitalizmu, przy zachowaniu kluczowych pozycji gospodarczych pod władzą kapitalistów zagranicznych, w warunkach zaborów, braku własnego państwa, pozytywiści działali raczej na peryferiach społecznych naszego słabego mieszczaństwa. Wyraźny program antyfeudalny, przy poczuciu niedostateczności, nicości środków — przy tym brak, konsekwencji dążeń znamionujących ruchy prawdziwie silne. Mogli przeciwstawiać programowi rewolucyjnemu doby niewiele więcej poza rezygnacją — znowu wynikającą z poczucia niedostateczności sił.

U nas romantyzm zaczęto utożsamiać z epoką powstań — niecałkiem zasadnie.

Należy zresztą pamiętać, iż pojęcie romantyzmu, stylu romantycznego uległo w praktyce, w pojmowaniu potocznym dużej ewolucji. Nabrało odcienia rewolucyjności, burzliwości, podatności na gwałtowne porywy wszelkiego rodzaju. Natomiast wielu z tych, co przypisywało sobie miano romantyków, miało niewiele wspólnego z romantyczną filozofią we właściwym znaczeniu.

W sposobie, w jaki pozytywiści operowali terminem romantyzm — znajdujemy charakterystyczną niejednolitość, niejasność często bodaj umyślną. Miewa on znaczenie wyraźnie ujemne, symbolizuje brak równowagi, „szały", społeczne zacofanie i aberację, z naciskiem na szkodliwość następstw. A jednocześnie widać, że romantyzm — to nieprawe dziecię epoki rewolucji mieszczańskiej — fascynuje ich w jakiś sposób, pociąga rozmachem, wigorem swego działania. Ta dwoistość, chwiejność zaznaczona u przedstawicieli naszego pozytywizmu w stopniu mniejszym lub większym wynikała z przesłanek społecznych — powodowała ona pewną połowiczność w traktowaniu zagadnień niedawnej przeszłości.

NEOROMANTYCY I „PAN TADEUSZ"

Sytuacja radykalnie się zmienia, kiedy po zachwianiu kierunku pozytywistycznego przyszli do głosu w literaturze młodopolscy epigoni romantyzmu — neoromantycy. Teoretycy ich zastosowali do literatury naszej kryteria swoistej ortodoksji romantycznej, rozpoczęli „przewartościowywać". Hierarchie okresu poprzedniego zostały zachwiane. Pozytywiści najwyżej ceniąc w sztuce realizm, wysunęli na czoło dzieła, w których dostrzec można znamiona prekursorstwa stylu realistycznego.

Interpretacja wartości romantycznych w duchu racjonalizmu, ustalona stąd hierarchia poetycka, przeprowadzona została zresztą niezbyt konsekwentnie i miała słabe punkty.

Ideologowie neoromantyzmu w dobie „Młodej Polski" przeciwstawili pozytywistom kryteria zgodniejsze z duchem twórczości romantycznej.

Aby nie rozszerzać zbytnio tego omówienia ograniczmy się do przemian w oświetleniu, którym podlegał „Pan Tadeusz". Jeśli teoretycy okresu pozytywistycznego wysunęli ten poemat na pierwsze miejsce w twórczości tak Mickiewicza jak i całej epoki, to estetycy młodopolscy przejawiają tendencję do zakwestionowania tego miejsca. Wilhelm Feldman, historyk „Młodej Polski" zauważa mimochodem, iż „Pan Tadeusz" nie jest dziełem „najwyższym w twórczości autora Improwizacji, lecz tylko najpogodniejszym, najsłoneczniejszym i — najbardziej też z zewnątrz obejmującym życie"... („Piśmiennictwo polskie"). Neoromantycy przeciwstawiali temu poematowi „Dziady" bardziej „ortodoksalne" w sensie romantycznym. Dorobek poetycki Mickiewicza w swej wielokierunkowości pozwalał na daleko idące odmiany interpretacyjne. Dopełniało tego odkrycie późnej twórczości Słowackiego, owych „dzieł pośmiertnych" dotychczas lekceważonych.

Programowe wysunięcie twórczości mistycznej na pierwszy plan przy żywym zainteresowaniu towiańszczyzną przeszło poza „Młodą Polskę". Później wystąpili badacze literatury przygotowani przez neoromantyczny i mistyczny kierunek.

Pouczający przykład stanowi tu dzieło Stanisława Szpotańskiego, jedyna bodaj nowa monografia o Mickiewiczu, która ukazała się w okresie dwudziestolecia (poza pierwszym tomem pracy Kleinera). Rok wydania 1921. Tendencje autora charakteryzuje parę szczegółów: rozdział pod tytułem „Pan Tadeusz" zajmuje dziewięć stron — pomieszczono w nim jednak rozbiory innych utworów, jak „Żeglarz", „Farys" i i. Analiza poematu zajmuje netto cztery strony. Za to rozdział poświęcony „Dziadom" liczy ponad trzydzieści stron, zaś na końcu II tomu monografii znajdujemy dwudziestostronicowy rozbiór „Króla Ducha", a w zakończeniu słowa uzasadniające paradoksalne skądinąd stanowisko badacza.

„Do monografii Mickiewicza wprowadziliśmy *Króla Ducha*, uważając ten utwór za artystycznie wykończone i doskonałe ujęcie życia z tej samej strony, z jakiej ujmował je Mickiewicz w epoce towianizmu".

„Mickiewicz nie zerwał z zainteresowaniami mistycznymi, sądzimy jednak, że po kryzysie, jaki w nim nastąpił w ciągu działalności politycznej 1848 r. stracił zdolność mistycznego ujmowania życia i nie dał utworu, który by jego poglądy z epoki towianizmu wyraził. *Król Duch* jest zatem jedynym utworem naszej literatury, w którym został doskonale skrystalizowany religijny pogląd epoki romantycznej, jest ponadto największym utworem poetyckim czasów nowożytnych i jednym z największych w całej ludzkości" (Stanisław Szpotański. „Adam Mickiewicz i jego epoka").

Jak widzimy „Król Duch" odziedziczył chwałę usuniętego w cień „Pana Tadeusza". Zdaniem autora monografii Mickiewicz tracąc „zdolność mistycznego pojmowania życia", sprzeniewierzył się duchowi epoki, Słowacki zaś piszący „Króla Ducha" wyrażał ją w stopniu pełniejszym, dał tym samym dzieło doskonalsze.

Szpotański mimo pozornej paradoksalności wywodów był po swojemu logiczny. Wyciągnął on konsekwencje z doktryny literackiej okresu. Istotnie, pozostaje albo termin romantyzm potraktować jako czcze słowo bez pokrycia, albo też ustalić hierarchię dzieł odmienną od przyjętej. „Król Duch" bardziej odpowiada estetyce romantycznej niż „Pan Tadeusz", z mistycyzmem niewiele mający wspólnego.

Widzimy, do jakich paradoksów prowadzi stosowanie pojęcia „poeta romantyczny" do Mickiewicza.

CHARAKTER NARODOWY I ROMANTYZM

W pismach autorów romantycznych zauważymy przy omawianiu spraw literatury stałe odwoływanie się do pojęcia charakteru narodowego. Teoretycy młodopolscy jak cytowany Feldman nieustannie odmieniają słowa „duch narodu", „charakter narodu" — to zresztą widzimy i w naszych czasach.

Romantyzm uważa się za wcielenie „ducha narodowego" w znaczeniu pewnego zespołu cech zasadniczych aspiracji, wymogów, oraz konieczności dziejowych. Charakterystyczną konsekwencją ujęcia sprawy odznacza się wydana w 1905 roku praca o romantyzmie T. Sierzputowskiego, który nie będąc skądinąd wybitnym badaczem wyraził w sposób prosty i kategoryczny to, co inni podawali chwiejnie nie bez omówień. Powtórzywszy znany wywód, który znajdziemy zresztą we wczesnych pismach Mickiewicza, że poezja romantyczna jest właściwa ludom północnym, podobnie jak klasycyzm ludom południowym, Sierzputowski stwierdza:

„Co się zaś tyczy romantyzmu polskiego, to par conséquence, jest to naturalna poezja, właściwa narodowi polskiemu, a ponieważ w charakterze podstawowym, czy też wskutek zbiegu warunków wypadkowych narodowi polskiemu są właściwe patriotyzm, religijność, mistycyzm, ukochanie natury ojczystej i melancholia — przeto suma tych rysów, mieszana w najrozmaitszych proporcjach jest nieodzowną częścią składową romantyczności polskiej". (Tadeusz Sierzputowski „Romantyzm polski; jego fazy, istota i skutki").

W ten sposób romantyzm jako „poezja naturalna", dziecię niemieckiej filozofii natury, utożsamia się z podstawowymi właściwościami polskiego charakteru narodowego.

Rzecz godna skądinąd zastanowienia. W mieście Jena na początku stulecia grupa pisarzy i teoretyków sformułowała założenia kierunku. Przeszedł on jak to się mówi świat, wywołał wielkie poruszenie, żywy ruch umysłowy, dyskusję, naśladownictwa. Okazało się zresztą, iż jego założenia nie dadzą się zastosować na dłuższą metę do żadnej literatury, a przede wszystkim — co nasi polscy zwolennicy romantyzmu łaskawie przyznają — do literatury niemieckiej. Znalazł się wszelako kraj, w którym założenia te pasują do głównego przebiegu literatury — mianowicie Polska.

Nie wiadomo, co nas ma więcej zadziwiać — czy przelot geniuszu romantycznego, który dając formuły północnej (nordyckiej) poezji utrafił akurat w rysy podstawowe literatury w dalekim kraju nad Wisłą, czy raczej prostota (może i lenistwo) umysłu teoretyków nadwiślańskich, którzy obraz charakteru, czy jak się to chętnie mówi „ducha narodowego" Polski uwzorowali na założeniach jenajskich teoretyków. Ostatecznie — ducha opisać nie trudno — kto go widział? Charakter narodowy, sprawa trudna do zdefiniowania. Skłonność do stanów minorowych — melancholia, żal, tęsknica — owszem spotykamy często w naszej literaturze, poezji. Ale nie brak też humoru trzeźwego, szyderstwa, kpiarstwa — gdyby to wziąć na jakąś wagę, nie wiadomo czego okazałoby się więcej.

Ukochanie własności rodzimych pejzażu, mowy, nie stanowi naszej wyłączności podobnie jak patriotyzm. Skłonność do mistycyzmu i religijności, irracjonalizm cechuje elementy społecznie zacofane nie tylko w Polsce. A to właśnie wysuwa się przy charakteryzowaniu rzekomo romantycznych cech umysłowości polskiej — podkreślenie wysunięcia na pierwszy plan przewagi elementów tradycyjnych feudalno-konserwatywnych. Nie możemy zaprzeczać ich istnienia, ale nie ma żadnej podstawy do stwierdzania ich wyłączności czy przewagi, mimo niepomyślnego skądinąd układu warunków historycznych kraju.

Nie można kwestionować poważnego znaczenia romantyzmu w naszej umysłowości, roli fermentu twórczego, który on wywołał. Ale rzekoma hegemonia pierwiastków romantycznych w naszej literaturze stanowi jedno z tych uogólnień, które się przyjęły, zakorzeniły może, ale nie wytrzymują krytyki. Szkody są oczywiste. — Przez to bowiem wprowadza się ów znamienny ton prowincjonalności, regionalności w nasze życie. Kultura nasza i bez tego posiada dość pierwiastków oryginalnych. Sprowadzanie głównych zagadnień literatury i sztuki do jednego kierunku niezaprzeczalnie ważnego i efektownego, oznacza nadawanie błędnego kierunku rozwoju kultury, oznacza słabość, utykanie w ślepych uliczkach.

Można zresztą uznać, iż kierunek posiadał pewne dodatkowe rezerwy. Wskazywano, iż jeśli nawet twórczość Mickiewicza daje przezwyciężenie, wyłamanie się z romantyzmu, to jednak rozwój jego przynajmniej pozornie nie stracił na sile, odbywał się i później — kontynuator linii Słowacki, wieścił sobie dopiero za grobem zwycięstwo, co się sprawdziło. Romantyzm zdobył u nas rezerwy wewnętrzne, przez nawiązanie do baroku szlacheckiego, najsilniejszego prądu artystycznego czasów dawnych, miał z nim cechy wspólne, antyracjonalizm, uwielbienie staroświecczyzny, kult zdobnictwa, dekoracyjnych wartości stylu. Świetną artystyczną realizację tego połączenia widzimy w późnej twórczości Słowackiego — acz kolwiek i tu sprawa nie jest tak prosta, jak się często sądzi.

Byłoby błędem negowanie ryczałtowe wartości baroku szlacheckiego i jego znakomitych osiągnięć zwłaszcza w XVII w. Lecz wpływ jego został słusznie oceniony w sposób ujemny. Łączył się on z umysłowymi wpływami jezuityzmu, zacofania umysłowego i społecznego. Nic też dziwnego, że sprzęgnięcie baroku szlacheckiego z romantyzmem, mające historyczne przesłanki, sprowadzało dalsze objawy uwsteczniające.

MIEJSCE „PANA TADEUSZA"

Widzieliśmy, iż w ocenach twórczości Mickiewicza w polemikach z nią związanych ścierają się dwa kierunki.

Pozytywiści stawiali „Pana Tadeusza" na czele hierarchii poetyckiej epoki, w zgodzie z opinią szerokich sfer czytelników. Stąd wynikają wnioski ogólniejsze.

Jeśli „Pana Tadeusza" uznamy za szczytowe osiągnięcie twórczości okresu, oznacza to — że jego istotny rys stanowi wewnętrzne przezwyciężenie romantyzmu, a nie ukoronowanie, uwieńczenie, wzniesienie na szczyt. — Taka była teza Chmielowskiego, skądinąd przejmującego określenie „romantyzm" w sposób warunkowy. Chmielowski zresztą grzeszył pojednawczością w dziedzinie terminologii. Skądinąd uświadamiał sobie, iż wprowadza się dostrzegał tu wielkiego znaczenia praktycznego na przyszłość, uważając romantyzm za sprawę przebrzmiałą, historycznie zakończoną, co nie okazało się słuszne. Pisać o Mickiewiczu, jako największym poecie romantyzmu, a za jego największe osiągnięcie w poezji uważać... „Pana Tadeusza", istotnie arcydzieło, ale głęboko sprzeczne z metodami twórczymi romantyzmu, to znaczyło wprowadzać zamęt, w którym zginęła niejedna próba rzeczowej interpretacji procesów literackich zachodzących u nas w w. XIX.

Zdaniem konsekwentnych romantyków „Pan Tadeusz", ważny co prawda epizod w karierze poety romantycznego — stanowi w gruncie rzeczy ustępstwo dla pospolitszych gustów, dzieło słabszego lotu, słabszego natchnienia —

(Dokończenie na stronie piętnastej)

Ludzie nauki i sztuki na Kongresie

Wanda Jakubowska



Przed wojną, w okresie wzmożonej produkcji „trędowatych“ filmów polskich Wanda Jakubowska walczy o film społeczny. Należy do miłośników filmu awangardowego, zgrupowanych w klubie dyskusyjnym „Start“. Jest również obok Themersonów, Cękalskiego i innych jednym z członków założycieli Spółdzielni Filmowej.

W warunkach przedwrześniowych nie mogą znaleźć poparcia jej na ówczesne pojęcia zbyt rewolucyjne dążenia. Jakubowska nie ma możności realizowania swoich śmiałych zamierzeń. Jako asystentowi filmowemu udaje jej się stworzyć kilka krótkometrażówek, pracę nad filmem pełnometrażowym przerywa wybuch wojny.

Aresztowana w czasie okupacji za czynny udział w RPPS (Komitet Warszawski) Jakubowska dostaje się do Oświęcimia. Tu nawiązuje kontakt z Międzynarodową Organizacją Ruchu Oporu. Jakubowska nie umie być bierna nawet tam, gdzie precyzyjnie obmyślony system tortur łamał najwytrwalszych ludzi. Tu już nie rozgrywa się walka o społeczny film — tu rozgorzała walka o prawo do życia, o zwykłą ludzką śmierć. Tu toczy się walka świadomego, dojrzałego politycznie człowieka z określonym wrogiem — z faszyzmem.

W twórczej wyobraźni Jakubowskiej rodzi się już wtedy pomysł stworzenia w przyszłości filmu dokumentarnego. Pragnienie przekazania światu cierpień i walki nurtuje umysły tysięcy więźniów. Wielu zdaje sobie sprawę, że właśnie film będzie mógł najsilniej oddziałać na tych, którzy nie wiedzą, że film dysponujący szerszym zasięgiem, niż dokument literacki, potrafi oddać ogrom upokorzenia i męki.

To samo pragnienie przekazania światu Oświęcimia w kształcie wizji filmowej pomogło Wandzie Jakubowskiej przetrwać obóz. Natychmiast po wyzwoleniu przystępuje do pisania scenariusza i zgodnie ze swoją mocno ugruntowaną postawą ideologiczną wstępuje do Polskiej Partii Robotniczej.

W Polsce Ludowej Jakubowska nie napotyka już na trudności w realizacji filmu, obrazującego skutki faszystowskiego regime'u. Przeszkody mogą być tylko techniczne, wynikające z wojennych zniszczeń. Przy niezwykłym nakładzie pracy powstaje „Ostatni etap“. Reżyseria Wandy Jakubowskiej wydobywa na jaw nienawiść, szlachetność i podłość ludzką. Dzieje zabawki zagazowanej dziewczynki, szare beznadziejne błoto, i ostatni przedśmiertelny krzyk skatowanej więźniarki, wszystko co składało się na ponury obraz Oświęcimia, znalazło swój wyraz artystyczny, swą przejmującą do głębi wymowę. Metodyczny plan za zowania milionów, brutalne, cyniczne narady oficerów, Gestapo, współżycie i konspiracja więźniów, międzynarodowa solidarność i pieśń buntu zawarta w strofach Marsylianki — to wszystko w twórczej i wnikliwej reżyserii Jakubowskiej stworzyło niezapomnianą wizję.

Idea sprawiedliwości, idea pokoju i walki ze złem, walki sięgającej aż do korzeni tego zła oświetla drogę Wandy Jakubowskiej, wielkiej reżyserki i głębokiego, mocnego człowieka.

Krystyna Żywulska

Stanisław Mazur

Prof. dr Stanisław Mazur, profesor zwyczajny Uniw. Warszawskiego, członek korespondencyjny Polskiej Akademii Umiejętności, członek Towarzystwa Naukowego w Warszawie i Łodzi, Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Matematycznego, członek Rady Głównej dla spraw nauki i szkolnictwa wyższego, jest jednym z czołowych matematyków doby współczesnej.

Autor 50 prac naukowych, ogłoszonych częściowo w kraju, częściowo za granicą, jest przede wszystkim wybitnym specjalistą tzw. analizy funkcjonalnej, niezwykle płodnej gałęzi matematyki, rozbudowanej głównie dzięki matematycznej szkole lwowskiej, której jednym z współtwórców jest prof. Mazur. Z rozwojem analizy funkcjonalnej, stanowiącej daleko idące uogólnienie klasycznej analizy matematycznej, a dziś najsilniej reprezentowanej w Związku Radzieckim i Stanach Zjednoczonych, związane są wielkie nadzieje matematyki współczesnej.

Jest jednym z założycieli i redaktorów czasopisma „Studia Mathematica“, organu o charakterze międzynarodowym w zakresie analizy funkcjonalnej, a którego X tom już jest obecnie w druku. ku.

Poza analizą funkcjonalną, obok wybitnych wyników w wielu innych dziedzinach matematyki, jak topologii, algebrze, geometrii i logice, uzyskał podstawowe rezultaty w teorii tzw. metod sumowalności.

Syn robotnika lwowskiego, związany głęboko z ruchem robotniczym, już jako student staje w szeregach lewicowej grupy lwowskiej. W czasach antysemickiej nagonki, jako asystent a potem docent Uniwersytetu lwowskiego, był prof. Mazur jednym z nielicznych w środowisku uniwersyteckim Lwowa, którzy zdecydowanie przeciwstawili się akcji bojówek faszystowskich na wyższych uczelniach, prowadzonej za aprobatą większości ówczesnych profesorów lwowksich.

Od jesieni 1944 roku był profesor Mazur przewodniczącym Zarządu Obwodowego we Lwowie oraz członkiem Zarządu Głównego Związku Patriotów Polskich w ZSRR. Za tę pracę na polu społecznym został odznaczony w 1946 r. orderem „Polonia Restituta“ 4 klasy.

Po powrocie do kraju zapraszany na katedrę ze strony niemal wszystkich uniwersytetów, wybiera, powstający wówczas w bardzo trudnych warunkach, pierwszy Uniwersytet robotniczej Łodzi. Jako członek Polskiej Partii Robotniczej, bierze od pierwszych dni swego pobytu w Łodzi, czynny udział w pracach koła profesorskiego PPR (w Łodzi). Niezwykła skromność i takt, oraz ogromny autorytet naukowy zjednują mu szybko szacunek nie tylko wśród towarzyszy i najbliższych współpracowników, ale w całym środowisku uniwersyteckim.

Prof. Mazur piastuje z ramienia Polskiej Partii Robotniczej szereg odpowiedzialnych godności, jest m.i. posłem na Sejm Ustawodawczy.

H. S.

Julian Gałaj



Julian Gałaj urodził się 19 listopada 1908 r. w Mystkowicach. Gimnazjum ukończył w Łowiczu. W r. 1929 wstąpił na Wydział Prawny Uniwersytetu Warszawskiego. Przerwał studia w 1932 r. na skutek rozprawy sądowej, w której otrzymał dwuletni wyrok sądowy jako członek lewicowego odłamu „Wici“. Zwolniony z amnestii z pozbawieniem praw na lat pięć kontynuował swą pracę na terenie Mystkowic i w okolicach. Z tego okresu pochodzą zaczątki pracy literackiej: „Błędne koło“ i „Za kratami“ (zniszczone przez policję) i prace nad chłopską epopeją pt.: „Mystkowice, wioska mała“.

Podczas okupacji kontakty z B. Ch. i A. L. Wstąpił do partii w styczniu 1945 r. Od 47 r. pracuje w radio na odcinku „audycje wiejskie“.

„Mystkowice“ to epopeja chłopska, która ujmuje obraz wsi po raz pierwszy w literaturze polskiej ze stanowiska chłopa nie inteligenta. Obok głównego bohatera, który jest najczęściej opowiadaczem zarysowuje się zbiorowość, w której Gałaj potrafi wyodrębnić różnice między chłopem małorolnym, bezrolnym, średniakiem i kułakiem. Każda z tych grup ma swoich przedstawicieli, a ich wielość sprawia, że zbiorowość wysuwa się na plan pierwszy. „Mystkowice“ — to rozwój świadomości chłopskiej, zdobywanie poszczególnych jej szczebli, przezwyciężanie ciemnoty i zabobonu, wyrzekanie się złudzeń, burzenie legend.

„Mystkowice“ — to tworzenie się świadomości klasowej, poczucia łączności między robotnikiem i chłopem, mozolne wypracowywanie poglądu na rzeczywistość opartego na marksizmie. Paweł Łękis — to tylko rozumny obserwator, selekcjonujący i wartościujący, Bolek i jego brat Wacek — to już komuniści, dla których w rzeczywistości sanacyjnej istniały tylko mury więzienia. Opuści je młodszy syn Łękisa, gdy pierwsze bomby padną na Warszawę i w jej obronie zginie, zdala od rodzinnej wsi. Taki jest schemat tej „powieści — rzeki“, której wielość wątków i motywów Gałaj kieruje do właściwego łożyska, pokazuje bierność, upór chłopski, wszystkie opory wyrastające z wiekowej tradycji, psychologię chłopów, posiadaczy — reakcjonistów, aby na ich tle zarysować postaci tych, którzy widzą przed sobą inną rzeczywistość i potrafią o nią walczyć. Tych chłopów jak Wacka nie przerażą bagnety, machinacje księży i ich klątwy, ani opory najbliższego środowiska. Tutaj tkwią korzenie głębokiego optymizmu Gałaja, który tylko w walce z wyzyskiem człowieka przez człowieka widzi źródło nowej rzeczywistości. I tylko nowa rzeczywistość potrafi według Gałaja „stać się źródłem nowych norm etycznych, opartych na szacunku dla człowieka, tylko ta nowa rzeczywistość pozwoli stać się człowiekiem na wsi kobiecie i zmieść z oblicza ziemi to zezwierzęcenie i „bydlęce życie“, od którego roją się karty „Mystkowic“.

Dlatego „Mystkowice“ Gałaja to nie „lakierowany“ obraz Reymonta, to nie młodopolska stylizacja „bajecznie kolorowa“, impresje widziane oczyma trochę inteligenta, a trochę obszarnika.

„Mystkowice“ — to pierwszy realistyczny obraz wsi polskiej, przedstawiony w jej przetwarzaniu się i stawaniu, to obraz ciemny i ponury — funkcja tego, co było, ale jednocześnie droga do tego — co będzie. Z „Mystkowic“ Gałaja wyrastają nowe Mystkowice, nowa wieś polska.

B. R.

Leon Kruczkowski

Gdy przed dwudziestu laty poznałem późniejszego autora „Kordiana i Chama“ był wtedy poetą mającym w skromnym wówczas dorobku tom wierszy „Młody nad światem“. Od daty wydania tego tomiku, tj. od roku 1928, Kruczkowski pełen ambicji twórczych, cechujących pisarza pragnącego się wypowiadać w różnych rodzajach literackich, przeszedł drogę od poezji do powieści, publicystyki i dramatu. Szedł lewą stroną tego szlaku wytrwale od pierwszych wspomnianych wierszy po ostatnie „Odwety“. Jest to bowiem jeden z niewielu w Polsce pisarzy, który w zaraniu swojej pracy ująwszy pióro o zdecydowanie lewicowym nastawieniu, przetrwał w swoim pionie ideologicznym czasy ku temu niedogodne aż do dnia ukształtowania się Polski Ludowej i nie potrzebował już w chwili obecnej dokonywać w sobie nagłych przełomów ideologicznych.

Jego zdecydowana postawa ideowa poparta zwłaszcza w „Kordianie i Chamie“ osiągnięciem wysokiego artyzmu, zjednała mu znaczną popularność w czasach przedwojennych, którą utrzymał po wojnie dodając do swej twórczości literackiej działalność polityczną jak i organizacyjną na stanowisku wiceministra Kultury i Sztuki w latach 1945—48, czyli w czasach dla tego ministerstwa najtrudniejszych. Nie zapomnijmy, że był to okres budowania tego ministerstwa, organizowania go od podstaw finansowych gospodarczych, okres poszukiwania form jego pracy dla których nie dało się zastosować żadnych wzorów ani doświadczeń z przeszłości.

Jako pisarz wprowadził Kruczkowski swoje nazwisko do dziejów współczesnej literatury polskiej powieścią „Kordian i Cham“. Powieść wydana w r. 1932 okazała się z miejsca nową ideologicznie i nową artystycznie. Było to pierwsze w powieściopisarstwie polskim zerwanie nawyków stosowanych w polskiej powieści historycznej, widzących dzieje nasze jedynie wokół warstw uprzywilejowanych. Kruczkowski powieścią swoją ukazał drugą, nieznaną w literaturze pięknej ojczyznę zapoznanego chłopa, poruszył sumienie pisarstwa polskiego i krytyki, oskarżając przy tym jednostronność czy nawet ślepotę naszej literatury powieściowo-historycznej, nie dostrzegającej chłopa polskiego w XIX w. Zarówno odkrywcze spojrzenie na fragment historii polskiej jak autentyzm powieści czerpany z pamiętników Kazimierza Deczyńskiego, tudzież duży artyzm w budowaniu prawdy artystycznej, zjednały książce godne miejsce w naszym piśmiennictwie. Jest to powieść zrodzona w szczerym marksistowskim spojrzeniu na świat, pozbawiona czczej robionej propagandy, ceniona przez czytelnika bez względu na jego światopogląd i dzięki tym zaletom najlepiej służąca sprawie rzetelnego postępu.

W następnej powieści „Pawie pióra“ autor kontynuuje swoje twórcze zamierzenia przydając im oryginalny chwyt powieściowy. Jest to bowiem powieść nie o bohaterach ale o problemach. Zamiast postaci bohatera wprowadza całą gromadę i buduje kompozycję książki



na walce ekonomicznej. Trzecia z kolei powieść „Sidła“, wydana w r. 1937, daje powieściowo ujęty, literacko wyraźny obraz drobnomieszczańskiego świata z jego zacofaniem i ekonomicznym naciskiem na człowieka.

Lata wojny zamknęły Kruczkowskiego w oflagu a późniejsza praca w Ministerstwie Kultury i Sztuki opóźniła jego powojenną twórczość. Pierwsze lata powojenne oddał przede wszystkim na cele polityczne jako działacz, poseł i viceminister. W tych czasach pisywał tylko z rzadka artykuły, które można by uznać za kontynuację wydanego przed wojną tomu szkiców polemicznych i publicystycznych p. t. „W klimacie dyktatury“ (r. 1938). Dopiero w 1948 wystawił dramat „Odwety“ będący próbą scenicznego rozwiązania drażliwych problemów współczesności. Szereg dyskusyj i zastrzeżeń wywołanych przez tę sztukę świadczy tak czy inaczej, że stała się ona jedną z ciekawszych powojennych sztuk polskich, budzących uwagę widza i krytyka. Nie jest to zresztą pierwsza sztuka Kruczkowskiego, debiutował bowiem przed wojną dramatem „Kordian i Cham“, przerobionym z powieści i sztuką „Bohater naszych czasów“ (sztuka o Daubmanie).

W grupie naszych powieściopisarzy marksistowskich wyrasta Kruczkowski na prozaika bogatego w wyraz artystyczny, literacko przekonywającego, uzbrojonego nie tylko w głęboko wystudiowany, ale szczerze i z dawna przetrawiony socjalistyczny pogląd na człowieka.

Michał Rusinek

Stefan Żółkiewski

Trudno mi jest pisać o Stefanie Żółkiewskim, delegacie na Kongres Zjednoczeniowy w tonie zupełnie nieosobistym i czuję się, należąc do grona jego najbliższych współpracowników, zobowiązany do podkreślenia tego faktu. Mogę co najwyżej starać się o rzeczowość i obiektywizm.

Nazwisko Stefana Żółkiewskiego dobrze znane jest czytelnikom pism literackich; znane są jego pełne pasji artykuły i polemiki, trafiające w sedno najistotniejszych zagadnień współczesnej literatury i bieżącej polityki kulturalnej w Polsce. Żółkiewski — to publicysta i krytyk, polityk i naukowiec zarazem. Choć, jako reprezentant każdej z tych dziedzin potrosze, łączy w sobie cechy przedstawicieli każdej z nich, i to w sposób nie łatwo pozwalający je następnie w jego działalności wyosobnić, — należałoby dla uproszczenia powiedzieć oddzielnie o Żółkiewskim—działaczu społeczno-kulturalnym i politycznym, oraz oddzielnie o Żółkiewskim — naukowcu i pisarzu.



Od pierwszych lat okupacji, związawszy się z ruchem robotniczym, podporządkował swą pracę dyrektywom społecznym, oddał się całkowicie na usługi wytężonej działalności ideowo-politycznej. Rozumiał, że tylko w ten sposób stworzyć może warunki dla dalszej owocnej walki o postęp w tych dziedzinach, które były mu osobiście najbliższe — w dziedzinie nauk humanistycznych, wiedzy o literaturze.

Jest jednym z pierwszych nie związanych przed wojną z klasą robotniczą przedstawicieli swego pokolenia, którzy przejrzeli, przekroczyli zaczarowany krąg, w jakim tkwił polski inteligent przedwojenny. Posiada rzadki, cenny dar sugestywnego oddziaływania na ludzi, zwłaszcza na młodzież, jednania ich dla wspólnej sprawy, przede wszystkim przez wzbudzanie w nich samych wiary w swe siły oraz przez obdarzanie ich kredytem zaufania. Umie w czasie okupacji i później, w okresie Polski Ludowej, zespolić dookoła siebie innych, unaocznić im sens swych przemyśleń, dokonań i zamierzeń, pociągnąć ich za sobą. Nie jest działaczem robotniczym, pracuje na odcinku inteligencji, ale jest działaczem sprawy robotniczej.

W czasie okupacji poświęca cały swój czas pracy i walce podziemnej. Jest jednym z pierwszych członków Krajowej Rady Narodowej. Powstanie zastaje go na Pradze przy pracy nad redagowaniem numeru „Barykady Wolności“. Przedziera się do Lublina jeszcze przed oswobodzeniem Pragi przez Wojsko Polskie. Pracuje w Prezydium KRN, potem po oswobodzeniu Warszawy w Ministerstwie Oświaty, jest czynny przy organizowaniu Związku Nauczycielstwa Polskiego, jednocześnie pełni obowiązki, jakie nakłada mu mandat poselski, biorąc udział w Komisji Oświatowej Sejmu, reprezentując Polskę w Międzynarodowej Unii Parlamentarnej, z której ramienia uczestniczy w konferencjach w Kopenhadze (1946) i w Kairze (1947).

Głównym jednak terenem jego działalności w ciągu pełnych trzech i pół lat, od wiosny 1945 aż do chwili obecnej — jest tygodnik społeczno-literacki „Kuźnica“, trybuna jego wystąpień krytycznych i publicystycznych, wykładnik walki ideowej, którą toczy i której przewodzi, pismo, którego jest współzałożycielem, inspiratorem, któremu oddaje lwią część swej imponującej energii i temperamentu. Dopiero w roku ostatnim pochłania go w dużej części praca na stanowisku kierownika referatu kultury w KC PPR, umożliwiając jedynie dorywczy, choć niemniej żywy i osobisty kontakt z pismem. Jednocześnie wyrastają nowe zamierzenia i obowiązki — Instytut Badań Historii Literatury, którego zostaje dyrektorem, przygotowania do podjęcia na nowo porzuconej pracy naukowej. Równolegle do walki piórem, Żółkiewski posługuje się orężem słowa. Walory jego pod tym względem są nieporównane: wystarczy przypomnieć wystąpienie jego na zjazdach Związku Zawodowego Literatów, którego jest czynnym członkiem. Jesienią 1947 r. wchodzi w skład Zarządu Głównego ZZLP, jesienią br. zostaje wybrany prezesem oddziału warszawskiego związku.

Z zainteresowaniami naukowymi, którym daje wyraz w studiach z dziedziny metodologi i humanistyki, łączy Żółkiewski pasję publicysty i krytyka, walczącego o właściwą politykę kulturalną i oświatową, o właściwą ocenę literatury, o „unaukowienie“ metod badawczych w dziedzinie humanistyki. Jako publicysta i krytyk atakuje mocno i pewnie, niekiedy celowo i świadomie drażni i prowokuje dyskusję, zawsze jest w centrum zagadnienia, nigdy na marginesie. Znana jest jego niechęć do „grzecznych“ i „uprzejmych“ prób ucieczki od odważnego stawiania czoła problemom, do wszelkiego rodzaju nijakości, letniej wody, myślowego lenistwa. Stałe nawiązywanie do tradycji racjonalistycznych i postępowych w nauce, literaturze, myśli społecznej, stałe wykazywanie, że ich logiczną konsekwencją jest wyłącznie ideologia marksistowska — oto droga, którą zmierza, jako czynnie zaangażowany działacz partyjny, jako pisarz i pedagog, któremu niejeden z kroczących dzisiaj swą własną, pewną i utorowaną drogą rówieśników, a także przedstawicieli młodszego, a nawet starszego pokolenia zawdzięcza odnalezienie tej drogi, obudzenie z intelektualnej drzemki, zdynamizowanie własnych możliwości twórczych.

Ryszard Matuszewski

Adam Schaff

Adam Schaff — filozof marksista, profesor filozofii Uniwersytetu Warszawskiego.

Urodził się 10.III.1913 r. we Lwowie. Wywodzi się z rodziny inteligenckiej. Szkoły kończył we Lwowie. W tymże mieście ukończył wydział prawa i studium ekonomiczno - administracyjne uzyskując podwójne magisterium. Kontynuował swoje studia w Paryżu, gdzie ukończył Ecole des Sciences Economiques et Politiques.

Jednocześnie prowadził studia filozoficzne, ta bowiem dziedzina wiedzy była przedmiotem jego szczególnych zainteresowań od początku.

Toteż samodzielną pracę badawczą rozpoczął w zakresie filozofii. W roku 1941 otrzymał za pracę „teoria poznania materializmu dialektycznego“ stopień kandydata nauk filozoficznych w moskiewskim Instytucie Filozofii Akademii Nauk ZSRR. Tytuł doktora nauk filozoficznych otrzymał w tymże Instytucie za pracę „Pojęcie i słowo“. Książka ta ukazała się drukiem po polsku w r. 1946.

Adam Schaff od r. 1931 należy do czynnych i zorganizowanych politycznie uczestników ruchu robotniczego. Był członkiem Komunistycznego Związku Młodzieży i KPP.

W czasie wojny Adam Schaff wykładał w radzieckich uczelniach. Po zakończeniu działań wojennych rozpoczął pracę pedagogiczną w kraju. Pracował w Centralnej Szkole Partyjnej w Łodzi i był profesorem Łódzkiego Uniwersytetu. Obok pracy pedagogicznej zajmował się intensywnie pracą społeczną i partyjną, szczególnie wśród młodzieży akademickiej, organizując przyszłe kadry ZAMP Łódzkiego. Jest on współzałożycielem i współredaktorem miesięcznika społeczno - naukowego „Myśl Współczesna“, który skupił naszych postępowych uczonych uniwersyteckich i stał się najpoważniejszym organem popularyzującym nowoczesne idee naukowe wśród polskiej inteligencji, szeroko uwzględniając filozofię i socjologię marksistowską.

Głównie przecież Adam Schaff zajmował się pracą naukową, twórczą pracą badawczą. Jest on rzeczywistym pionierem systematycznego wykładu filozofii marksistowskiej u nas. Pasja pracy, poważna erudycja, talent naukowy i imponująca siła twórcza pozwoliły mu w latach 1945—48 obok polskiej redakcji książki „Pojęcie i słowo“ opublikować systematyczny „Wstęp do teorii marksizmu“, szereg artykułów filozoficznych w „Przeglądzie Filozoficznym“, „Myśli Współczesnej“ i „Kuźnicy“. Nadto popularyzujące marksizm broszury: „Pogadanki ekonomiczne“ i „Pogadanki o materializmie historycznym.

Zainteresowania filozoficzne Adama Schaffa koncentrują się na zagadnieniach teorii poznania. Wyznaczyła jego drogę badawczą już pierwsza praca doktorska zajmująca się kapitalnym problemem epistomologicznym stosunku myślenia do języka. Wiemy jak aktualne są w dzisiejszej literaturze filozoficznej problemy teorii znaczenia, problemy semantyki, problemy logicznej składni języka nauki. Adam Schaff dał w swojej pracy marksistowską interpretację teorii znaczenia.

Studiom z pogranicza logiki i teorii poznania, analizom logicznego prawa sprzeczności poświęcił swoje dalsze poszukiwania, których wyniki znamy tylko we fragmentach z artykułów.

Zaletą prac filozoficznych Adama Schaffa jest ich samodzielność, jest posłuszeństwo dewizie klasycznej, iż nie należy uprawiać marksizmu dogmatycznego, ale marksizm twórczy. Jako pisarz filozoficzny Adam Schaff stara się rozwiązywać zagadnienia nie dość wypracowane przez dotychczasową tradycję materialistycznej filozofii. Ma intelektualną odwagę nowatorstwa i torowania drogi. Do każdego opracowania nawet popularyzatorskiego wnosi wiele własnych myśli.

Prof. Adam Schaff nie jest uczonym oderwanym od życia. Przeszedł nie tylko szkołę filozofa, ale i szkołę działacza-rewolucjonisty. Dlatego też twórczość jego odznacza się niezwykłą czujnością na aktualne problemy, których rozwiązanie nie tylko wyjaśnia świat, ale pomaga go zmieniać.

Toteż w ciągu ostatnich trzech lat ogłosił bardzo wiele artykułów na najaktualniejsze, szeroko dyskutowane tematy ideologiczne. Zwalczał fałszywe pojmowanie humanizmu socjalistycznego, popularyzował podstawy językoznawstwa materialistycznego, prowadził zasadnicze polemiki na temat podstaw i charakteru teorii marksistowskich.

Jako pisarz odznacza się wysoką kulturą słowa, subtelnością, precyzją i jasnością myśli.

Jest dziś niewątpliwie jednym z niewielu naszych najwybitniejszych teoretyków marksizmu.

Stefan Żółkiewski



Leon Schiller, znakomity reżyser i wychowawca, czołowy budowniczy nowoczesnego teatru polskiego

WANDA WASILEWSKA

DZIEJE JEDNEGO STRAJKU

Dzienniki warszawskie z 29 września 1937 roku przyniosły następującą wiadomość:

„We wtorek o godz. 2 po południu komisariat Rządu rozpoczął lustrację lokali Związku Nauczycielstwa Polskiego, przy ul. Smulikowskiego. Przeprowadzono rewizję ksiąg, korespondencji i aktów. Rewizja trwała do 3 nad ranem. Rewizję przeprowadzali inspektor Maleszewski, radca Skarbek i referent Nowacki. W wyniku rewizji opieczętowano książki. Podobno rewizja ujawniła niedokładności gospodarki zarządu ZNP. W ostatniej chwili rozeszła się pogłoska, że w wyniku rewizji Związek Nauczycielstwa Polskiego otrzyma tymczasowego zarządcę".

Trzydziestego września koło dziesiątej rano jechałyśmy z Jaśką Broniewską z Żoliborza na Smulikowskiego, do redakcji. Odbywająca się poprzedniego dnia „lustracja", której głuche echa dochodziły z gmachu głównego do nowego budynku, gdzie mieścił się wydział wydawniczy, w którym pracowałyśmy, kazała oczekiwać najgorszego. Wiadomo było doskonale, że nie chodzi o rzekome nadużycia finansowe, czy niestatutowe użytkowanie funduszów. Akcja, prowadzona od dłuższego czasu przeciw Związkowi miała cel jasny i prosty — wzięcie za łeb Związków Zawodowych, skończenie nawet z tymi pozorami wolności, jakie dotąd posiadał ruch robotniczy i pracowniczy w Polsce. Pierwsze uderzenie miało spaść tam, gdzie spodziewano się najmniejszego oporu. Pięćdziesiąt dwa tysiące członków, 10 milionów majątku, olbrzymie gmachy, sanatorium w Zakopanem, majątek w Brodach też były nie do pogardzenia. Liczono na to, że masa nauczycielska pokornie przyjmie każdy cios, padający z rąk „czynników urzędowych". Sądzono, że mętna wersja o nadużyciach finansowych odetnie zarząd, a więc uprzywilejowanych od wiodących półgłodny żywot rzesz nauczycielskich. Zamach polityczny na resztki wolności chciano przemycić pod płaszczykiem zarządzeń administracyjnych, wynikłych z rzekomych nieformalności prawnych.

Tramwaj „P" zatrzymał się ze zgrzytem koło ul. Czerwonego Krzyża. Marian Bogatko jechał dalej. Już z nogą na stopniu zapytałam:

— A co, jeśli okaże się, że w gmachu już jest kurator? — Było to powiedziane ot, tak sobie. Mimo plotek i głuchych wieści na ten temat, trudno to sobie jakoś było wyobrazić.

— W takim wypadku musicie zrobić strajk okupacyjny.

Tramwaj odjechał. Weszłyśmy w Smulikowskiego. Cicho, żadnych zewnętrznych oznak, że się dzieje coś niezwykłego. Ale ledwo weszłyśmy w bramę, podbiegł do nas przerażony woźny, Jankowski.

— Kurator!

— Gdzie?

— W głównym gmachu. Przejmuje urzędowanie.

W komunikacie PAT wyglądało to jasno i krótko:

„Starosta grodzki śródmiejsko-warszawski w wyniku przeprowadzonej lustracji w dn. 28 września 1937 r. na podstawie praw o stowarzyszeniach wyznaczył do prowadzenia niezbędnych spraw Związku Nauczycielstwa Polskiego, magistra Pawła Musioła, nauczyciela państwowego Gimnazjum w Mysłowicach na Śląsku, w charakterze kuratora Związku".

Oryginał rozporządzenia starostwa brzmiał:

Starosta Grodzki
Śródmiejsko warszawski
L. B. 31-733

Warszawa, dn. 29 września 1937

Do Zarządu Głównego
Związku Nauczycielstwa Polskiego
w Warszawie

Wybrzeże Kościuszkowskie N 35

Na podstawie art. 16 prawa o stowarzyszeniach z dn. 27.X.1932 r. (Dz. U. R. P. Nr. 94, poz. 808) zawieszam działalność Stowarzyszenia p.n. „Związek Nauczycielstwa Polskiego" z siedzibą w Warszawie przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie Nr 35, ponieważ działalność stowarzyszenia wykracza przeciwko ustalonemu dla stowarzyszenia zakresowi i sposobom działania co zostało stwierdzone w wyniku lustracji przeprowadzonej w dn. 28.IX.1937 r., a mianowicie:

1) Związek nie przestrzega art. 15 ustęp 2 cytowanego prawa o stowarzyszeniach i przepisów statutowych, dotyczących ewidencji członków;

2) Członkowie Zarządu Związku korzystają z nieksięgowanych zaliczek, pobieranych z kasy Związku;

3) Zarząd Związku dopuścił do przekroczenia preliminarza budżetowego o sumę prawie 250.000 zł. powodując takiż deficyt;

4) Zarząd Związku zaangażował w działalność pozastatutową (spółdzielnia „Oświata" i „Dziennik Poranny") fundusze Związku z uszczerbkiem dla działalności statutowo przewidzianej zapomogi, odprawy itp.).

Na podstawie art. 16 cytowanego prawa decyzja niniejsza jest natychmiast wykonalna.

Celem tymczasowego zabezpieczenia majątku stowarzyszenia do prowadzenia spraw niezbędnych, związanych z tym majątkiem, wyznaczam na podstawie art. 25 prawa o stowarzyszeniach kuratora w osobie p. Pawła Musioła, zamieszkałego w Warszawie przy ul. Chmielnej 43 m. 30a.

Od decyzji niniejszej przysługuje prawo odwołania się do Komisariatu Rządu na m. st. Warszawę za pośrednictwem Starostwa Grodzkiego Śródmiejsko - Warszawskiego w terminie 14-dniowym, licząc od dnia następnego po jej doręczeniu.

Starosta grodzki
(—) *T. Tarnowski*

W biurze panował popłoch. Nikt nie pracował. Porozumiewano się gorączkowym szeptem. Co będzie? Z gmachu głównego przyszła wiadomość, że członkowie Zarządu zdają urzędowanie na ręce kuratora.

Koło jedenastej przybiegł Edek Szymański. Obu rękami wichrzył swoje jasne, długie włosy.

— Co to jest? Co będzie? Coś trzeba robić!

Oczywiście, że coś trzeba było robić. Tym bardziej, że jak się okazało, inicjatywa tego „czegoś" nie wyjdzie od członków Zarządu, „zdających urzędowanie".

Strajk okupacyjny... Bagatelka! Brałam udział w strajkach murarzy w Krakowie. Ale to były strajki murarzy. Co i czy można zrobić z pracownikami tych wielkich gmachów, z pracownikami tak różnorodnymi, z tą gromadą urzędników? Prawie nikogo z nich nie znałam, większości w ogóle nie widziałam na oczy. Zgrany zespół redakcyjny, związany węzłami przyjaźni, był maleńką cząsteczką ogólnej masy pracowniczej. Ale pod nami była przecież jeszcze drukarnia i zecerzy, z którymi z racji pracy redakcyjnej miało się stałe stosunki.

Zadzwoniłam do zecerni, prosząc Minicha i Joczysa, żeby zaszli do mojego pokoju. Zjawili się natychmiast — widać na dole też dziś nikt nie pracował.

— Naznaczyli kuratora.

— Naznaczyli.

Stali obaj, długi, wyglądający nie na zecera, ale na profesora-ascetę Minich, i okrągły, zawsze jowialnie uśmiechnięty pickwickowski Joczys. Tym razem nie był uśmiechnięty. Ale obaj byli spokojniejsi, niż my, trójka zdenerwowanych inteligentów. Dla nich obu sens naznaczenia kuratora był zupełnie jasny. Im nie trzeba było tłumaczyć, że znaleźliśmy się niespodzianie na pierwszej linii pod ogniem ataku na Związki Zawodowe.

— Trzeba robić strajk okupacyjny. Jak wy?

— Cóż, nas fizycznych mało. Jeśli umysłowi się zdecydują, to o fizycznych nie ma co gadać, jasne.

Już nie byliśmy zdenerwowaną trójką. Poczuliśmy mocny fundament. Tam, na pierwszym piętrze, na parterze, drukarnia, offsety, introligatornia, zorganizowani zawodowo robociarze.

— Trzeba...

Wiadomo było, co trzeba. Zwołać ogólne zebranie pracowników, porozumieć się z Zarządem i Centralną Komisją Związków Zawodowych.

— Towarzysz Kwapiński?

— Nie ma.

— Kiedy będzie?

— Nie wiadomo.

— Towarzysz Zdanowski?

— Nie ma.

— Kiedy będzie?

— Nie wiadomo.

Nie było czasu na czekanie. Tym bardziej, że owa nieobecność przedłużała się dalej, już wtedy, kiedy wybuchł strajk, już wtedy, kiedy zaczęły się zjawiać na Smulikowskiego delegacje robotnicze z papierosami, żywnością, słowami zachęty i solidarności. W tym pierwszym najtrudniejszym momencie, kiedy ważyły się losy wszystkich Związków Zawodowych, Komisja Centralna nie chciała się z nami porozumieć. Nie wiedziała jeszcze, jakie ma zająć stanowisko. Wolała nas zostawić na łaskę losu.

Pozostawał Zarząd. Ale członkowie Zarządu właśnie zdawali urzędowanie. Zadzwoniliśmy na dół, zawiadamiając „fizycznych", że za dziesięć minut rozpoczynamy zebranie. Zadzwoniliśmy do gmachu głównego, po którym już buszował Musioł. Teraz powstało zagadnienie — czy „umysłowi" się zjawią, na to niewiadomo przez kogo zwoływane, w każdym razie nieoficjalne i dziwne zebranie.

W ciągu pięciu minut wszyscy byli na miejscu. Sto procent pracujących. Zapełniła się wielka sala na pierwszym piętrze. Miałam przed sobą setki twarzy, z których większość widziałam pierwszy raz w życiu. Nie wiedziałam, jak do nich mówić. Nie wiedziałam, jak trafić im do przekonania. Ale atmosfera widocznie była już tak naprężona, tak naładowana oburzeniem, gniewem, strachem przed przyszłością — że wystarczyło krótkie, paruminutowe przemówienie. Nikt nie zabrał głosu w dyskusji. Zażądano natychmiastowego głosowania. Wszyscy obecni, bez jednego wyjątku opowiedzieli się za natychmiastowym rozpoczęciem strajku okupacyjnego. Komitet strajkowy wybrano jednomyślnie i również błyskawicznie. Joczys, Minich, Wasilewska, Mikołaj Nowak (radca prawny Związku).

Pierwsza instrukcja — każdy na swoje miejsce, sabotować „zdawanie urzędowania", kurator nie istnieje, jesteśmy pracownikami Zarządu Głównego, zawieszenia zarządu nie uznajemy. Pozostawiamy na posterunkach: administratora domu i jego pomocnika, konserwatora budynków, palacza, po jednym woźnym w każdym budynku biurowym, oraz cały personel Bursy Nauczycielskiej, mieszczącej się w gmachach przy ul. Smulikowskiego, personel sanatorium ZNP w Zakopanem, oraz majątku w Brodach. Te zarządzenia były zrozumiałe — nie mieliśmy zamiaru robić „czarnego strajku", którego ofiarą padliby nauczyciele — mieszkańcy bursy, chorzy w sanatorium, i wreszcie nasze własne budynki, które musiały być zabezpieczone.

Pracownicy natychmiast rozeszli się do swoich pokoi. Nie można było ryzykować, by ich miejsca zajął ktoś z sześciu młodych ludzi, którzy zjawili się do Związku przy boku Musioła.

Ja, Edek Szymański i Broniewska poszliśmy (raczej pobiegli) zawiadomić Zarząd o strajku. Nie znaleźliśmy ani prezesa Kolanki, ani nikogo z Zarządu, wszyscy byli zajęci „zdawaniem urzędowania". W pokoiku na piątym (o ile się nie mylę) piętrze wreszcie zetknęliśmy się z zupełnie roztrzęsionym wiceprezesem Nowickim.

— Co Zarząd ma zamiar robić w obecnej sytuacji?

— Cóż my możemy robić? Nieszczęście, katastrofa... Cóż my możemy robić?

— Pracownicy uchwalili strajk okupacyjny. Strajk się już zaczął.

Nowicki zadygotał. Rozpłakał się.

— Nie róbcie tego, nie róbcie tego... Zgubicie siebie i nas... Nigdy wam tego nie zapomnimy, ale na miłość boską, nie róbcie tego. Zgubicie siebie i nas...

— To jest jedyny sposób, żeby właśnie nie dać się zgubić. W przeciwnym wypadku jesteśmy już zgubieni — i zarząd i pracownicy.

Płakał. Nie mieliśmy czasu go pocieszać. Pobiegliśmy z powrotem do swoich biur, do wydziału wydawniczego. Moja mała szklana klatka — redakcja „Płomyczka" stała się lokalem sztabu strajkowego. Jaśka Broniewska ze zwykłą sobie pedanterią postanowiła natychmiast zająć się sekretariatem. Pilnie zaczęła zbierać to wszystko, co dziś leży przede mną w wielkich teczkach, z ogólnym tytułem „Archiwum strajku pracowników ZNP", przepisywać okólniki, biuletyny, rozporządzenia, wypisywać kwity, sumować rachunki. Nie wybrana do Komitetu Strajkowego w pierwszym dniu, kooptowana dopiero później, weszła do niego faktycznie od razu i do końca składał się on właściwie z czterech osób: Joczys, Wasilewska, Minich, Broniewska.

Z gmachu głównego przyszły pierwsze meldunki telefoniczne. Urzędniczka, od której zażądano otwarcia jakichś szuflad, oświadczyła, że strajkuje i szuflad nie ma zamiaru otwierać. To samo stało się w drugim pokoju. Na chwilę wytworzyła się dość drastyczna sytuacja — członkowie Zarządu zdawali urzędowanie — pracownicy siedzieli bezczynnie przy swoich biurkach i na wszelkie zarządzenia i perswazje odpowiadali jednobrzmiącą formułką. Musioł był zupełnie zdezorientowany. Łatwy początek napoił go już pewnością, że wszystko pójdzie gładko. I gładko szło od rana do drugiej — o drugiej nagle wszystko się zepsuło.

Pokwitowanie z tego, że pracownicy zdecydowanie wprowadzają uchwały w życie otrzymałam już po kilkunastu minutach. Dzwonił kierownik wydziału wydawniczego, a więc mój bezpośredni przełożony, Stanisław Kwiatkowski.

— Proszę pani, niech pani natychmiast odwoła strajk.

Mimo, że moje ponowne telefony do Komisji Centralnej nie dały w międzyczasie żadnego rezultatu, byłam w najwspanialszym nastroju. Jednomyślna uchwała, zdecydowana postawa pracowników zdawały się już niemal osiągniętym zwycięstwem. Cała historia miała poza wszystkim posmak jakiejś niebywałej awantury. Przez telefon z całą satysfakcją zagrałam niewinne cielę.

— Ja? Dlaczego ja? Strajk został uchwalony jednomyślnie. Może pan się zwróci do ogółu pracowników? Może zwołać zebranie? Tylko boję się, że to już za późno...

Kwiatkowski oczywiście wolał nie zwoływać zebrania. Zaraz po jego telefonie zabrzmiał drugi dzwonek.

— Pani Wasilewska? Tu mówi kurator Musioł.

— Nie znam żadnego kuratora Musioła.

Bęc, słuchawka z trzaskiem poleciała na widełki. — Acha, więc pan Musioł zaczyna się denerwować, dobra jest...

Jeszcze dzwonek.

— Pani Wasilewska? Mówi kurator.

— To jakaś pomyłka. Nie znam żadnego kuratora.

Jaśka i Joczys wykonują bez względu na ciasnotę jakiś wojenny taniec radości. Musioł do nas dzwoni, Musiołowi w ciągu pięciu minut można było zrobić dwie impertynencje...

— Mówi kurator. Jeśli pracownicy w ciągu dziesięciu minut nie podejmą pracy, zostaną zwolnieni. Proszę to oświadczyć pracownikom.

— Pracownikom mogę komunikować tylko polecenia zarządu.

Musioł rzeczywiście stracił orientację. Jakkolwiek oświadczył, że nie wie nic o komitecie strajkowym i nie uznaje go, nagle zadzwonił, że czeka na przedstawicieli pracowników do 5 godziny. Oczywiście nikt nie miał się zamiaru do niego zgłaszać. Wtedy zażądał, by delegacja stawiła się u niego do 6. O 7 już nie żądał, ale prosił. O wpół do dziesiątej wieczorem oświadczył, że daje ostatni, ultymatywny termin — zgłosić się za dziesięć minut. Na ten ostatni znak kuratorskiego zdenerwowania odpowiadał już Joczys. Flegmatycznie, spokojnie, ale dostatecznie nieprzyzwoicie. Na propozycje Musioła odpowiedział własną popularną kontrpropozycją. Uchwała strajkowa była zupełnie wyraźna: nie uznajemy kuratora. Ani jako kuratora — ani jako osoby prawnej, ani jako kontrahenta do pertraktacyj. Musioł dla nas nie istnieje.

Z gmachu głównego nowe wiadomości. Musioł zdecydował się na zmianę taktyki. Razem ze swoim orszakiem popędził na dół, by wobec wytwarzającej się nowej sytuacji pieczętować kasę. Nie przygotowany na tę ewentualność nie miał z sobą nawet pieczątki. Portier Józef Kowalski „poradził" mu, żeby zamiast pieczątki użył znaczka z klapy, znaczka Obozu Młodej Polski, którym był przyozdobiony i kurator i wszystkich sześciu jego pomocników. Musioł dał się nabrać na ten kawał — czy też był tak pewny siebie, i tak już uważał ZNP i jego majątek za łup organizacji, do której należał — że rzeczywiście zamiast pieczątki użył znaczka. Meldunek przyszedł do nas natychmiast: kasa ZNP jest opieczętowana nie rządową czy urzędową pieczęcią, ale znaczkiem partyjnym, znaczkiem organizacji o całkowicie jasnym, reakcyjno - pogromowym obliczu. Chętnie krzyczelibyśmy „hurra!", gdyby nie troska o to, czy zdążymy zrobić fotograficzne zdjęcie tego tak ważnego dla nas dokumentu. Od początku przecież chodziło o to, by wersji rządowej, usiłującej wmówić opinii, że kurator został wyznaczony dlatego, iż:

„rewizja ujawniła niedokładności gospodarki Zarządu ZNP, m. i. wysokie wynagrodzenia członków zarządu, grubsze pożyczki z kasy brane w formie dyskretnej, odbywanie na koszt związku podróży zagranicznych" —

przeciwstawić wersję właściwą — że chodzi tu o faszystowski zamach na Związki Zawodowe. Trzeba zresztą przyznać, że Musioł dzięki swej głupocie przysłużył się nam nie tylko tym razem dla zdemaskowania prawdziwego oblicza całej tej imprezy.

Fotografię zrobiono, załatwiła to agencja fotograficzna, która pozostawała z wydawnictwami ZNP w stałych stosunkach. W ciągu kilku godzin mieliśmy w rękach sporą ilość odbitek.

Musioł w tymże dniu wystąpił w radio, obwieszczając urbi et orbi we wstępie swej mowy, że

„Dziś, 30 września, rozporządzeniem rządu zarząd dotychczasowy Związku Nauczycielstwa Polskiego został zawieszony w działalności, a miejsce jego zająłem jako wyznaczony kurator".

My nie mieliśmy takich środków, jak radio. Ale telefony i stugębna fama robiły swoje. Zawiadomiliśmy o naszym strajku redakcje pism, znajomych, przyjaciół. Już ku wieczorowi pierwszego dnia całe miasto wiedziało, że strajkujemy.

Wanda Wasilewska

Fragment pierwszego rozdziału książki, która ukaże się niebawem nakładem „Prasy Wojskowej".

FLORA BIEŃKOWSKA

MIĘDZY WSCHODEM A ZACHODEM SŁOŃCA

(Fragment poematu o trasie W—Z)

Na Miodowej rozległe powietrze
Okaleczone oczy ruinami
Pozdrawiają przemienioną przestrzeń
Niebo stoi między nami niebieskie
Jak kobieta pochylona
Co przyniosła wodę mężowi
Stalowy tunel
Grzmi dźwięcznie
Jak muzyka
Wielki grzbiet, siny
Grzeje się w słońcu, dojrzewa
Przedpotopowy
Ujarzmiony zwierz
Z brzucha muzyka śpiewa

Pracy, pokoju, zwycięstwa,
Czujne niezawodne ręce
Grzbiet okrywają matą
Przewodniki
Elektryczne węże
Do rąk posłusznie się łaszą
Jak pomnik stoi robotnik
Okryty białym kurzem
Wokoło grzmi i huczy
Aż słońce oczy mruży

Muzyka nowej harmonii
Na wielkiej Trasie W—Z
Muskuł napięty muskuł goni
O przestrzeń rozgrywa się mecz

Słychać śpiew unisono
Jak greckie antyczne chóry
„ooop, oooop — do góry
Jak jedna zgodnie ręce
Przy wtórze ciągną sznury
Coraz potężniej chór rośnie
W słońce białe jak papier
Przez kurzu drogi mleczne
Bije w niebo w srebrną blachę...
„oooop, oooop — do góry
Grzmią trąby Trasy W—Z
Jak młot krew w skroniach dzwoni
O przestrzeń rozgrywa się mecz

Nad Starym Miastem noc
Zielone tło, żółta emalia
Pośrodku nieba kwitnie
Staruszki trzy białogłowe
Na Piwnej jak przekop w skale
Kamienne w rozpaczy Niobe
Pilnują pieczar czarnych
Na Piwnej, na Rycerskiej
Zamknięty dramat trzech matek

Tu nocą szumi cisza
Jak prostopadłe deszcze
Po ścianach urwistych szeleści
Kamienne w rozpaczy Niobe
Pilnują ciszy i wspomnień
Oślepłe samotne ręce
Staruszek białowłosych
Sięgają za krawędź nocy
I przyzywają
Synów

W przeddzień Zjednoczenia Partii Robotniczych Oddział Łódzki Związku Zawodowego Literatów Polskich ogłosił konkurs na wiersz o treści społeczno-rewolucyjnej, wyznaczając dwie nagrody w wysokości 30 tys. i 20 tys. złotych. Jury konkursu w osobach: Jan Brzechwa, Mieczysław Jastrun i Seweryn Pollak, wyróżniło cztery wiersze, a mianowicie: wiersz pt. „Młody przyjacielu" sygnowany godłem „Listopad", utwór pt. „Wiersz z wczoraj" — godło „Mit", „Wołanie" — godło „Zamówienie" i „Nowy Krajobraz" — godło „Nit".

Jury stwierdziło, że żaden z tych utworów nie zasługuje na pierwszą lub drugą nagrodę, natomiast uznało, że ze względu na wartość poszczególnych fragmentów wiersze te mogą być wyróżnione i wobec tego postanowiło łączną sumę przeznaczoną na nagrody rozdzielić ex aequo.

Po otworzeniu kopert okazało się, że autorem wiersza pt. „Młody przyjacielu" jest Aleksy Baselides, zam. w Bielsku, Limanowskiego 29, autorem „Wiersz z wczoraj" jest Leszek Lorek, zam. w Bielsku, Mickiewicza 21, autorem wiersza pt. „Wołanie" jest Jerzy Miller, zam. w Łodzi ul. Uniwersytecka 12, autorem wiersza pt. „Nowy krajobraz" — Igor Sikirycki, zam. w Łodzi, ul. Bandurskiego 8.

IGOR SIKIRYCKI

NOWY KRAJOBRAZ

Czołg waży znowu tyle co wiatrak.
Groźnych dni troski dawno spopielił
Czas, co narasta jak w ulach wosk
I nawet niebo akacja wybieli...

Inna w mym kraju niech rodzi się pieśń,
Gdzie węgiel chleba ma zapach,
A w przęsła krzepnie żelazo z giserni.
Niech cegły dłoniom pomaga nieść,
Stalowe konie pędzi po traktach
I niech zadziwi Wisłę.

Ileż bym jeszcze nadźwigał słów
I przekuł w wiersza obręcz,
Gdybym tej ziemi tętniący puls
Mógł w swoich dłoniach objąć.

JÓZEF MAŚLIŃSKI

Wielka lekcja teatru Obrazcowa

I

Znacie bajkę o ślepcach i słoniu? — Ten, który trafił do nogi słonia, orzekł, że słoń jest to po prostu grube drzewo, ten zaś, który namacał trąbe upierał się, że chodzi tu o rodzaj węża. Długo potem dyskutowali... Gdybym silił się na podstawie trzech obejrzanych spektakli Obrazcowa dać monograficzną charakterystykę tego znakomitego teatru — znalazłbym się w podobnej sytuacji. Trzeba więc ograniczać się w recenzenckim opisie, wyławiać rzeczy najogólniejsze, istotne i przejść co rychlej do obowiązków publicysty teatralnego, czyli do tematu — „słoń a sprawa polska".

W tym zadaniu przychodzi nam z wielką pomocą sam Obrazcow. Jest on nie tylko reżyserem i kierownikiem artystycznym swego teatru, ale i wielostronnie utalentowanym artystą-sztukmistrzem, zdolnym osobiście tworzyć i demonstrować w najczystszej formie sekrety i problemy swej sztuki. Koncert własny Obrazcowa może stać się osobnym rodzajem estradowym, dla samego teatru jest na pewno źródłem początkowym i nieustannym laboratorium form sztuki kukiełkowej. Te cuda, które wyczynia Obrazcow przy pomocy dwojga własnych rąk, kukiełki i rekwizytu, dopełnione lub skontrastowane ironicznie przez głos ludzki oraz instrument muzyczny, to nie tylko skończone dzieła sztuki, to również docielkliwe wycieczki w krainę możliwości i niemożliwości kukiełkowych czarodziejstw: — żywy materiał doświadczalny dla reżysera i teoretyka. Bo Obrazcow jest i teoretykiem. Każdemu recenzentowi teatralnemu i filmowemu, każdemu reżyserowi i aktorowi zalecałbym jak najgoręcej gruntowne przestudiowanie jego „Notatek reżysera" w pierwszym n-rze „Twórczości" br. Wszechstronna erudycja, jasność myśli i odwaga wnioskowania, typowe dla najdzielniejszych reformatorów teatru, znakomicie porządkują temat i przed czytelnikiem, zaangażowanym w teatralną robotę otwierają horyzonty znacznie szersze od problemów ściśle kukiełkowych.

Oblicze, forma sztuk widowiskowych, jak i sens ich społeczny, przekształca się z biegiem historii — przypomina Obrazcow. „Teatr Eurypidesa jest bez porównania dalszy współczesnemu teatrowi niż „Iliada" Homera współczesnej literaturze". Biorąc od strony formy — motorem tych przekształceń jest najczęściej nowy, nieznany dotąd rodzaj widowiska, który zdobywając sobie uznanie widza, zmusza rodzaje dotąd uznawane do wysiłków konkurencyjnych. I tak pojawienie się filmu — najważniejszego dziś ze względu na swą masowość rodzaju widowiska (Lenin) — doprowadziło w teatrze jednych do pesymistycznych proroctw pod adresem teatru, innych zaś — do karkołomnej pomysłowości konkurencyjnej: byleby sprostać kinu w pokazywaniu fizykalnej prawdziwości świata.

Daremny to i źle skierowany wysiłek — powiada Obrazcow. — Największa pomysłowość reżyserska i najbogatsza technika teatralna nie zastąpią kina — tak jak z drugiej strony film, nawet z udziałem najlepszych aktorów, nie zastąpi teatru. Trzeba zrozumieć, że to są dwie różne dziedziny sztuki i skończyć z nierozsądną konkurencją, a zyska na tym i teatr i kino. Weźmy na przykład kota na ekranie: — para kochanków może przeżywać największe uniesienia, a gdzieś obok nich, czy w głębi może sobie najspokojniej spacerować kot i nikomu nie przeszkodzi ten realistyczny szczegół. Ale niechże na scenie teatru, powiedzmy podczas spotkania Romea i Julii, zjawi się kot! Na nic wtedy wysiłki aktorów — cała widownia śledzić będzie tylko kota: czyj to kot, skąd się tu wziął, czy wróci za kulisy, czy może usiądzie na budce suflera? A może zejdzie na widownię? Kot, to jeszcze pół biedy, ale koń! Jak się zachowa koń w teatrze? — przyzwoicie, czy nieprzyzwoicie?... I oto reżyser teatralny, który chciał konkurować z filmem, pokazał wprawdzie konia, ale zniszczył cały urok teatru. Dalej — alkohol: bohater filmowej bajki może wypić beczkę wina i dokazywać dalej cudów dzielności — przyjmiemy to jako fakt oczywisty. Ale aktor na scenie, gdy wypije piąty kieliszek zaczyna budzić nasz niepokój, czy aby się naprawdę nie upije? po czym natychmiast przypominamy, że przecież na scenę nie podają prawdziwego alkoholu, tylko jakąś tam herbatę. Dalej — niech dostrzeżemy, że pejzaż filmowy nie jest prawdziwy, że te śniegi, albo przepaście to tylko malowane dekoracje postawione w atelier filmowym, a natychmiast czujemy się oszukani i rozczarowani. W teatrze natomiast każdy widzi i rozumie, że dekoracja jest tylko dekoracją, ba! wystarczą nieraz kotary, a my, współżyjąc z grającym na scenie aktorem, z tekstu sztuki budujemy we własnej wyobraźni i lasy i przepaście i śniegi i co tylko można sobie zamyśleć — od realnej przestrzeni międzyplanetarnej (np. dla Twardowskiego) po siódme kręgi nieba czy piekła (np. dla Orfeusza), które są już czystym tworem fantazji poety.

Bo teatr jest sztuką *wyobrażeniową* — apeluje do naszej wyobraźni, oraz sztuką *dramatyczną* — nie ma teatru bez konfliktu ludzkich dążeń i ludzkiej woli z dążeniami przeciwnymi. Film zaś jest sztuką *pokazującą* — demonstruje nam świat widzialny ze wszystkimi szczegółami, apeluje do naszego oka; oraz sztuką *epicką* — może doskonale obejść się bez akcji dramatycznej, bez człowieka w ogóle, a jeśli już zajmuje się dramatem człowieka, to musi go „opowiedzieć" z całą zmysłową, fizyczną dokładnością. Dlatego to przeróbki powieści na sztuki teatralne tak często nie udają się: trzeba zostawić tylko dramat, tylko akcję, ulatuje zaś cała poezja świata opisanego, ta, którą doskonale może ukazać aparat filmowy. Dlatego też tak często nie udają się przeróbki dramatów poetyckich na scenariusze filmowe: potężne napięcia dramatyczne, rozgrywające się na scenie wśród ubogich dekoracji ale w oparciu o całe bogactwo naszej wyobraźni, roztapiają się oto i ubożeją w obrazie filmowym pośród mnóstwa niby to realnych szczegółików, których musi dostarczyć filmowemu oku — dekorator filmowy. Rozczarowanie nasze jest wtedy podobne do tego, które przeżywamy oglądając nie dość dobre ilustracje do książki, która kiedyś rozpaliła naszą fantazję.

I oto z tych ułamkowych tylko relacyj teoretycznego stanowiska Obrazcowa dochodzimy do pierwszego punktu naszego tematu „słoń a sprawa polska". Okazuje się, że Obrazcow — ten Obrazcow, który wyszedł z teatru Stanisławskiego! — w poglądach na istotę teatru staje bardzo blisko generalnej linii poszukiwań najlepszych naszych ludzi teatru — tych, którzy walczyli z szablonem naturalizmu i szablonem salonowej gadaniny na scenie: w imię teatru tzw. neo-realistycznego, teatru monumentalnego, teartu wielkiej poezji. Tego teatru, który zapowiadał w swych lekcjach paryskich Adam Mickiewicz, a którego twórcami byli najlepsi nasi poeci i najlepsi inscenizatorzy.

II

Praktyka teatru Obrazcowa w znakomitej mierze (bo jednak nie w stu procentach!) pokrywa się z jego teorią.

Czym bywa teatr kukiełek, ten, który znamy u nas i ten, najznakomitszy na Zachodzie? — Albo szczątkową, żałosną manifestacją resztek jakiejś przeszłości, ubogim warsztatem upartego maniaka, albo skromną instytucją pedagogiczną, niemal pomocą naukową dla dzieci, jak szkolny globus, daleki od świetności planetariów uniwersyteckich, albo wreszcie wielką imprezą finansowo-techniczną, obliczoną na konkurencję z wystawami Picassa, tancerkami z wyspy Bali i z cyrkiem Barnuma. Snoby całego świata zapłacą dobrze za wszystko co niezwykłe. A więc dostarczyć im teatru kukiełek na poziomie technicznym zadziwiającym. Chodźcie i podziwiajcie — tylko u nas takie tricki, tylko u nas! Zdobycze techniczne sztuki kukiełkowej wszystkich ludów świata zebrane, udoskonalone, zaprawione figlami iluzjonistycznymi, które umożliwia technika współczesna — doprawdy, to ciekawsze od występu brzuchomówcy i fakira...

W warunkach polskich powstała jeszcze jedna odmiana imprezy kukiełkowej: — esteta, polujący na dreszczyki formalne, które można wydobyć z kukiełki, gdy nie znalazł wśród snobów wystarczającej bazy materialnej dla swego teatrzyku i musiał odwołać się do „widowni zorganizowanej", czyli do szkół — tworzy teatr kukiełek dla dzieci, który nie jest teatrem dla dzieci, tak jak znamy wiersze dla dzieci, które nie są wierszami dla dzieci, chociaż bardzo się podobają dorosłym lubiącym „efekty formalne". (Oczywiście, nie mam tu na myśli wszystkich teatrów kukiełek dla dzieci w Polsce. Niektóre z nich, jak np. „Baj" warszawski rolę swą pojęły właściwie i wypełniają wzorowo).

Walczący o rozgraniczenie formy teatru od form sztuk pokrewnych, Obrazcow, nie jest formalistą. Nie jest również magikiem od kukiełek w stylu zachodnim. W teatrze jego przedstawienia dla dzieciarni mają inne teksty i są inaczej grane niż przedstawienia dla młodzieży, a te znów różnią się i tekstem i grą od przedstawień wieczorowych dla dorosłych. W teatrze jego zobaczymy również najwyższy poziom techniczny (każde z widzianych przedstawień było „dopięte na ostatni guzik"), zobaczymy bardzo ciekawe i trudne tricki i efekty, ale — wtedy, i tylko wtedy, gdy to jest potrzebne dla celów widowiska, wyrastających wysoko ponad ambicję mechanicznego olśniewania sztuczkami, czy też dostarczania narkozy „dreszczów formalnych". Toteż ktoś, kto uważa, że nowojorski drapacz chmur jest czymś więcej niż paryska Notre Dame, bo jest wyższy, powie patrząc na ten teatr: — „phi, widziałem ciekawsze efekty!" A znowu jakiś zawzięty pożeracz formalistycznych orzeszków powie: — „owszem, dobre, ale rozwlekłe". I jeden i drugi nie uchwycą istoty rzeczy, tego, co zjednywa i podbija w tym teatrze zarówno poetę jak i robotnika, a co jest prawdziwą, wielką sztuką, potrzebną każdemu nie okaleczałemu psychicznie człowiekowi.

Takiego słonia, jakiego wprowadza Obrazcow w „Lampie Alladyna" amerykański impressario kukiełkowy odrzuciłby swemu dostawcy. — „Jakto, za moje ciężkie dolary pan mi daje wypchaną makietę?! To pan nie widział jak się u słonia ruszają w marszu łopatki? Mój widz chce za swój bilet dostać słonia takiego, żeby mu się łopatki ruszały jak żywe!" I byłyby ruszające się łopatki, i wszyscy, od reżysera do elektrotechnika (a potem cała widownia) tak byliby przejęci tymi łopatkami „jak żywe", że już nie starczyłoby ani czasu ani głowy dla prześlicznej sceny pomiędzy Alladynem, który stoi o b o k słonia i księżniczką, która jedzie n a słoniu...

Lew, którego pokazuje Obrazcow, wyczynia rozkoszne rzeczy: — macha ogonem, iska pchły, łapami czesze swą mordę i kudły. Tylko specjalista zorientuje się, jak skromna maszyneria porusza to wszystko: tak skromna, że rozkoszny lewek nie dałby rady j e d n o c z e ś n i e wykonać to wszystko. Znowu z punktu widzenia mechanicznego, naturalistycznego — feler. Za to z punktu widzenia mądrze pojętego realizmu — zaleta ogromna! Realizm w teatrze, moi złoci, tym się różni od naturalistycznego gadulstwa, od naturalistycznej pedanterii, że jest sztuką osiągania najpełniejszego efektu przy najmniej licznych, najprostszych (ale wystarczających!) środkach i sposobach. To jak strategia i taktyka wojenna: nie sztuka wystawić olbrzymią armię (rujnującą organizm społeczny państwa) i „zarzucać czapkami" wroga, — sztuka jest mieć zawsze w porę i we właściwym miejscu wystarczające siły, by wygrywać bitwę po bitwie! U Obrazcowa i lew i każda inna kukła tak jest pomyślana technicznie w stosunku do scenariusza tekstu, że gdy będzie musiała wykonać najtrudniejszy nawet wyczyn — wykona go, ale nie będzie się nim popisywać bez potrzeby i nie w porę (co, jak wiadomo potrafi niejeden żywy aktor, tzw. „ulubieniec publiczności"). Podkreślam tę dokładną i mądrą współpracę autora - dramaturga, reżysera, artysty projektującego kukiełkę, oraz aktora wykonawcy. Z niej to rodzi się nieodparta, urzekająca już po kilku minutach widowiska, siła oddziaływania tego teatru. A cudów nie ma... Jest wspólna strategia z e s p o ł u, zwyciężająca widza. Gdy trzeba poruszyć jego poczucie humoru — jego znajomość szczegółu życiowego — jego pragnienia doznań ruchowych, gdy trzeba pobudzić i poderwać do lotu jego fantazję — zawsze zjawi się efekt potrzebny, zawsze dopisze technika teatru. Rytm tych przeżyć proponuje mądry, znający prawa kukiełki, dramaturg (tu brawo Sperańskiemu, autorowi i aktorowi zespołu), cyzelują go inscenizator i reżyserzy, realizuje znakomicie zgrany, wysokowartościowy artystycznie zespół aktorski.

O aktorach trzeba oddzielnie. Ileż widziało się pomysłowych inscenizacyj kukiełkowych rozpełzających się w dyletanckim wykonaniu poruszaczy-amatorów i recytatorów „za piętnaście groszy pęczek". Aktor u Obrazcowa to sztabowiec widowiskowej strategii i jej żołnierz jednocześnie, on odpowiada za ruch i głos kukiełki. Technika aktorska jest tu na najwyższym poziomie, i ta elementarna (głos, śpiew, dykcja, poczucie ruchu), i ta prawdziwa, polegająca na zdolności twórczej mobilizacji swych wyobrażeń o postaci, oparta najwidoczniej o elementy błogosławionej metody Stanisławskiego. Jak bohaterski jest Alladyn, jak porywający jest galop jego konia (doprawdy godna ilustracja mickiewiczowskiego „Farysa"); ile wyrazu, liryki, ile kolorytu wschodniego ma jego ukochana sułtanka; ile ukraińskiego stylu, zamaszystości i dzielności prezentuje nam Wakuła z „Nocy wigilijnej" (według Gogola!) A Baba-Jaga i zbójcy-pijacy z „Piękności nieopisanej". A sceny zbiorowe! Weźmy taki szczebiot niemal ptaszęcy dziewcząt w ogrodzie sułtana i babi klangor dziewic-piastunek na dworze z rosyjskiej bajki: podobne zadania techniczne, a jak niepowtarzalnie różny, jak trafny i niezapomniany efekt. Chcąc oddać sprawiedliwość, należałoby po kolei przepisywać wszystkie afisze. Zespół, zespół — współtwórcy! Oni wszyscy dobrze wiedzą, p o c o to robią, co robią i na co tracą to jedyne dane nam, a krótkie, życie.



Księżniczka z „Lampy Alladyna"

Dzięki zespołowi Obrazcow może realizować swój podwójny program repertuarowy: satyrę i „krystalicznie przejrzysty, piękny w swej dziwności obraz romantycznego bohatera z bajki". I w satyrze i w romantyce dramaturg i aktor przychodzą mu z pomocą: teksty są w swym rodzaju bezbłędne, aktor niezawodny w stylu. Satyra, oczywiście — choćby nie wiem jak daleko, rozgrzana niesamowitą fantazją gogolowską, poniosła ku cudom, dziwom i efektom — zawsze wróci na ziemię realizmu. Taka już jej przyroda. Tu aktor ma prostsze zadanie. Ale zastanawiający jest czysty ton tej satyry, nie zababranie się w brudach, ani w zawiłościach formalnych, przeciwnie, oszczędność, rytm optymistyczny, szlachetny wydźwięk k a ż d e g o momentu przedstawienia. I przeciwnie, tam gdzie w romantyzmie grozić by mógł pusty frazes arcyszlachetny, tam podbarwiają go subtelnym odcieniem humoru: Alladyn deklamujący o swej nieustraszoności jest i wzruszający, jak powinien, i odrobineczkę zabawny, co go czyni nam bliskim, ujmującym.

Obok humoru wciska się w takich wypadkach druga, niezmiernie delikatna nutka, a mianowicie ton ludowy. Nawet Wezyr — czarny charakter z romantycznej baśni rezonuje chwilami tonem przypominającym wiejskiego bogacza; nawet diabły, nie wyłączając tego, który mówi po francusku, okazują się kuzynami chytrych kupców, czy pokątnych „doradców prawnych". Ten ton ludowy, leżący na głównej linii wielkiej tradycji realizmu rosyjskiego, ton, język i styl, który wykarmił tak rosyjską literaturę, że z niemowlęcia ledwie sepleniącego w końcu XVIII wieku wyrosła w ciągu trzech zaledwie pokoleń na egzotycznego bohatera, którego głos trafił do uszu wszystkich pisarzy świata — ton ten, odnaleziony raptem także czysto i składnie w baśni kukiełkowej, był, mam nadzieję, że nie tylko dla mnie, niespodzianką i lekcją bardzo osobliwą i cenną. Szczycimy się słusznie, zwłaszcza w teatrze, naszymi romantykami — jak Rosja szczyci się swymi realistami. Okazuje się, że do nowych, odpowiadających naszym potrzebom kulturalnym i społecznym, inscenizacyj naszego teatru romantyczne-



Sergiusz Obrazcow

go (od Balladyny do Wyspiańskiego) może by warto wsłuchać się w szczebiot perskich kukiełek Obrazcowa.

Jeśli głęboki, słoneczny humanizm, oparty o tekst i o aktora, jest główną i najistotniejszą cechą, różniącą teatr Obrazcowa od głośnych teatrów lalek na Zachodzie, to z drugiej strony w humanizmie tym, humanizmie socjalistycznym, rozszczepienia, dualizmu: realizm — romantyzm (rozszczepienia, z którym tak ostro i słusznie walczyła krytyka radziecka) bodaj że nie ma. Oto „słonia i sprawy polskiej" rozdział drugi.

III

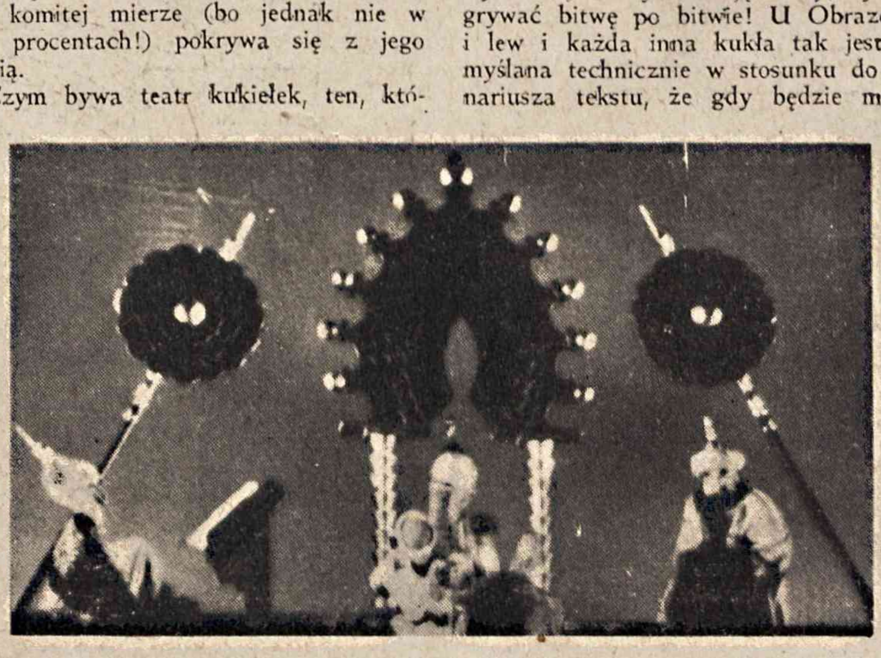
Obrazcow opowiada: — kształciłem się na malarza i zabawiałem kolegów kukiełkami, kształciłem się na śpiewaka operowego (studium Stanisławskiego) i bawiłem się nimi dalej, przeszedłem z opery do dramatu, zabawy nie zaprzestałem. Zaproszono mnie jako kukiełkarza do występów estradowych, a później zaproponowano utworzenie teatru. Gdybym się znał na prowadzeniu teatru zażądałbym gmachu, ludzi i pieniędzy. Nie dostałbym i teatru by nie było. Na szczęście — nie znałem się na tym, zaczęliśmy w sześciu, a dziś mamy gmachy (w Moskwie i w Leningradzie) 300 ludzi i dużo pieniędzy. Ale tych sześciu — to był zespół...

Obrazcowowcy w swym pracowitym tournée po Polsce zetknęli się z wielu ośrodkami teatralnymi, poznali spory szmat polskiego życia. Zachwycają się odbudową, nastrojem ludzi, atmosferą, wynikami. Dla trudności, w jakich pracują zrujnowane polskie teatry, mają ogromnie wiele zrozumienia: i jako współtowarzysze profesji i jako — co tu długo gadać, powiedzmy po sportowemu — klasowe chłopaki! Do jednej rzeczy absolutnie nie mają ucha. A mianowicie, jeśli opowiadając o wszystkich realnych trudnościach spróbować przemycić coś w rodzaju usprawiedliwienia takich czy owakich niedociągnięć w wynikach artystycznych... Mają dość — jak z rękawa — faktów, w jak trudnych, w jak rozpaczliwie trudnych warunkach powstawało u nich to lub owo wielkie dzieło teatralne w tym czy innym teatrze. Bo spopularyzowała się u nas legenda o wielkim uposażeniu i uprzywilejowaniu materialnym teatrów radzieckich. Pięknie, ale jak było w okresie rewolucji i lat głodowych? A jak było podczas niemieckiego najazdu? Ile lat roboczych w sumie zapisało na swe konto aktorstwo radzieckie z występów na pierwszych liniach frontu, po szpitalach, po fabrykach idących z odsieczą frontowi? I wtedy również przygotowywano premiery...

Tak, ale choć rozbito im teatry, choć nie mieli opału, światła, żarcia naszego codziennego, choć było bardzo ciężko, to przecież mieli jedno — swoje zespoły twórcze. Nie byli sypkim piaskiem, ani gliną w czyimś ręku. Tworzyli wspólnie, wspierali się wzajemnie. Kultura zespołu teatralnego! Styl pracy zespołu. Kiedyż to rozwiała się Reduta, a ci co w niej byli, po dziś dzień wzdychają jak za rajem utraconym, choć mają stanowisko, pracę i honory.

Styl pracy. W ciągu miesiąca jeżdżąc zespół Obrazcowa dał 53 przedstawienia, prawie po dwa dziennie, nawet nie licząc dni w pociągu straconych. Sam Obrazcow dał w tym czasie 27 koncertów osobistych. A przecież widziało się go zawsze w teatrze przed i po spektaklu — przemawiał, prezentował aktorów, bywał podejmowany, udzielał się. Trzeba mieć zdrowie, prawda? Tak, ale i coś więcej. Trzeba wyrosnąć w zespole, żyć i tworzyć w zespole, ożywionym postępowymi ideami kultury społecznej, ażeby i w trudnej próbie zachować twarz, iść do ludzi z twórczością i pomocą i od nich wzajemnie pomocy doznawać. I to jest „słonia i kwestii polskiej" sprawa trzecia i ostatnia.

Józef Maśliński



Scena z „Lampy Alladyna"



SAMUEL FISZMAN

ILUSTRACJA GRAFIKÓW RADZIECKICH DO DZIEŁ ADAMA MICKIEWICZA



Przyjazd — ilustracja A. Gonczarowa do „Pana Tadeusza" (drzeworyt)

W ostatnich latach pojawiły się w Związku Radzieckim nie tylko liczne nowe przekłady oraz wydania dzieł Adama Mickiewicza, ale i piękne ilustracje do utworów poety wykonane przez wybitnych grafików radzieckich.

Część tych prac znalazła już swoje zastosowanie w opublikowanych dotąd zbiorkach poezji, inne ozdobią przygotowywane do druku wydania jubileuszowe.

Spośród tych ilustracji w pierwszym rzędzie zwracają na siebie uwagę drzeworyty zmarłego w 1946 Georga Jeczeistowa. Jeczeistow znany jest w Polsce z wystaw grafiki radzieckiej w Warszawie. Na międzynarodowym konkursie drzeworytów w Warszawie w 1934 artysta nagrodzony został dyplomem. Na Wystawie grafiki, akwarel i rysunku artystów Związku Radzieckiego w 1946 roku prace Jeczeistowa szczególną zwróciły uwagę. Na okładce katalogu jak i na plakacie wystawy widniały jego ilustracje do „Grażyny".

Jeczeistow, uczeń Włodzimierza Faworskiego doskonale przyswoił sobie mistrzostwo swego nauczyciela, zdołał jednak stworzyć styl własny. Ilustracje do poezji Mickiewicza należą do najbardziej dojrzałych i najbardziej oryginalnych prac artysty. Romantyzm i głęboki liryzm charakteryzujący jego twórczość pozwoliły w ramkach drobnych winietek doskonale zawrzeć nastrój ilustrowanych utworów.

Również Andrzej Gonczarow znany jest w Polsce z pierwszej międzynarodowej wystawy drzeworytów w Warszawie jak i z ostatniej wystawy w 1946. Jego ilustracje do „Pana Tadeusza" wykonane zostały niedawno i nie były na wystawie pokazane. Gonczarow jak i Jeczeistow kształcił się u Faworskiego i należy obecnie do grona wysoko cenionych grafików radzieckich.

Mikołaja Iljina szczególnie interesuje portret poety i wykonane przez niego sylwety Mickiewicza ozdobiły okładkę wydanej w 1944 r. „Grażyny" jak i tomik utworów wybranych z 1943. Sylweta młodego Mickiewicza widoczna na okładce tej pięknie wydanej książeczki szczególny budzi zachwyt.



Winiety G. Jeczeistowa do utworów Mickiewicza (drzeworyt)

NOWE RYSUNKI TADE



Portret dziewczynki: rysunek, pióro-tusz.



Matka: rysunek, pióro-tusz.

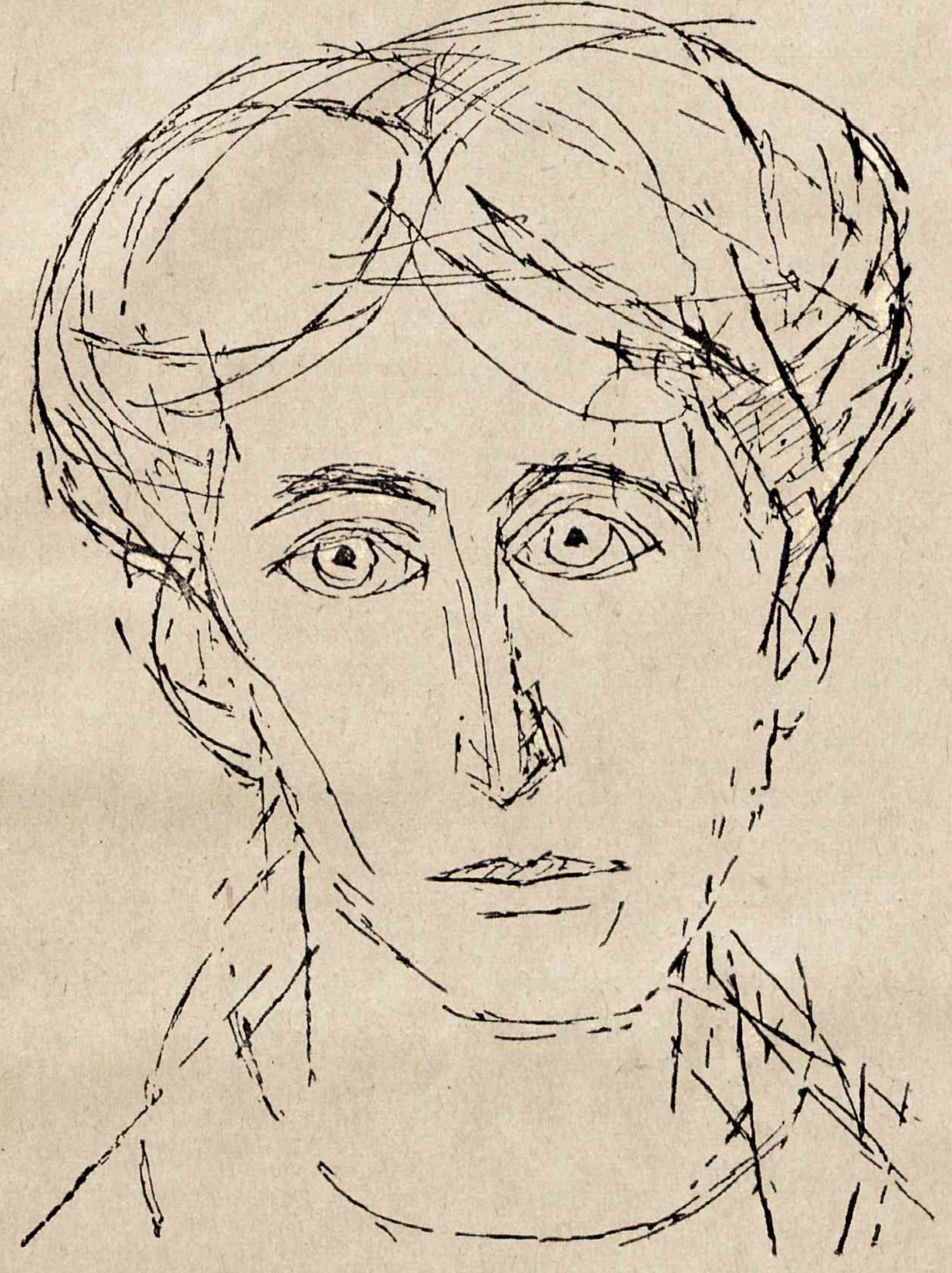


Stara kobieta: rysunek, pióro-tusz.



Dzieci: rysunek, pióro-tusz.

USZA KULISIEWICZA



Głowa: rysunek, pióro-tusz



Portret kobiety: rysunek, pióro-tusz.



Chłopiec: rysunek pióro-tusz



Dzieci z wózkiem: rysunek, pióro-tusz.

JOHN STEINBECK

LYNCH

przełożył ARTUR SANDAUER

rysunki MARII HISZPAŃSKIEJ

Wielka fala emocji, wrzawa i gwar ludzki cichły zwolna w miejskim parku. Tłum stał wciąż jeszcze pod wiązami, mdło oświetlonymi niebieskim blaskiem ulicznej latarni odległej o dwa bloki. Ludzi ogarniało znużenie; niektórzy zaczęli stopniowo znikać w ciemnościach. Trawniki były wydeptane nogami tłumu.

Mike wiedział, że wszystko już się skończyło i odczuwał w sobie jakieś rozluźnienie. Czuł się tak znużony, jak gdyby nie spał od paru dni, ale było to wpół senne, szare i rozkoszne zmęczenie. Nasunął czapkę na oczy i oddalił się, lecz zanim opuścił park, odwrócił się jeszcze raz, by spojrzeć poza siebie.

W głębi tłumu ktoś podpalił skręcony kawałek gazety i uniósł go ku górze. Mike widział, jak płomień lizał stopy szarego nagiego ciała, zwisającego z drzewa. To ciekawe, że Murzyni po śmierci przybierają kolor szaroniebieski.

Płonąca gazeta oświetliła zadarte ku górze głowy ludzi, milczących i skupionych, nie odrywali oczu od powieszonego.

Mike czuł lekką niechęć do tego bliżej nieznanego mu osobnika, który chciał podpalić ciało. Zwrócił się do swego sąsiada, nierozpoznawalnego w okalającej ciemności.

— To nie ma sensu — rzekł.

Sąsiad oddalił się bez słowa odpowiedzi.

Gdy papierowa pochodnia zgasła, park — przez kontrast — wydał się jeszcze czarniejszy. Ktoś zapalił niezwłocznie nowy kawałek papieru i podniósł go ku stopom. Mike podszedł do innego widza.



— To nie ma sensu, to co oni robią — powtórzył. — Przecież już nie żyje. Nie mogą mu zrobić nic złego.

Sąsiad burknął coś, ale nie odwrócił oczu od płonącego papieru. — To dobra robota — rzekł. — Oszczędzi miastu masy pieniędzy i interwencji różnych krętaczy adwokackich.

— To właśnie mówię — zgodził się Mike — żadnych krętaczy adwokackich. Ale te próby podpalenia nie mają sensu.

Tamten spoglądał wciąż na ogień.

— No, to też nie zaszkodzi.

Mike pasł swe oczy tym widokiem. Czuł się jakiś otępiały. Nie napatrzył się dosyć. Oto widowisko, które kiedyś będzie chciał wywołać w pamięci, aby móc o nim opowiadać, ale dziś tępe zmęczenie odbiera obrazowi jego ostrość. Mózg mówił mu, że była to szalenie ważna sprawa, ale ani oczy ani uczucia nie przystawały na to stwierdzenie. To było takie sobie — zwyczajne. Pół godziny temu, gdy wył razem z tłumem i walczył o miejsce, aby wziąć udział w zaciskaniu sznura, serce jego było tak przepełnione, iż płakał z przejęcia. Ale teraz wszystko było martwe i nierzeczywiste; ciemny tłum składał się ze sztywnych manekinów. W świetle płomienia twarze były pozbawione wyrazu, jakby wyciosane z drewna. Mike czuł tę sztywność, tę nierzeczywistość również i w sobie. Odwrócił się w końcu i opuścił park.

W chwili, gdy wyszedł z tłumu, ogarnęło go uczucie chłodnej samotności. Idąc szybko ulicą pragnął, aby ktoś inny szedł obok niego. Szeroka ulica była bezludna, pusta i równie nierzeczywista jak park przed chwilą. Stalowe szyny tramwajowe biegły w dół ulicy, lśniąc w świetle latarni, a ciemne okna wystaw odbijały w sobie ich elektryczne kule.

Nieznaczny ból odezwał się w piersi Mike'a. Pomacał palcami obolałe muskuły. Teraz przypomniał sobie. Był na czele tłumu, gdy ten szturmował do zamkniętych drzwi więziennych. Pędząca fala, głęboka na 40 szeregów, uderzyła nim o bramę jak taranem. Zaledwie odczuł to w owej chwili, lecz teraz ból niósł z sobą tępe poczucie samotności.

W odległości dwu bloków przed nim neonowy napis „Piwo" wisiał nad trotuarem. Mike podszedł pośpiesznie ku niemu. Spodziewał się tam ludzkiego gwaru, który by przepędził samotność; myślał również, że ludzie ci nie asystowali przy lynchu.

W barze był jedynie właściciel, niewielki człowieczek, w średnim wieku z melancholijnym wąsem i z twarzą starej myszy, mądrą, zaniedbaną i bojaźliwą.

Gdy Mike wszedł, kiwnął kilkakrotnie głową. — Wygląda pan jakby pan chodził we śnie — rzekł.

Mike spojrzał na niego ze zdziwieniem. — Właśnie tak się czuję jakbym chodził we śnie.

— No więc, mogę panu dać zastrzyk, jeśli pan chce.

Mike zawahał się. — Nie, jestem raczej spragniony. Wezmę piwo... Czy pan był przy tym?

Człowieczek kiwnął powtórnie mysią głową. — Dopiero pod sam koniec, kiedy już był wykończony i było już po wszystkim. Myślałem, że chłopcy będą potem spragnieni, więc wróciłem, żeby otworzyć. Na razie nikogo — prócz pana. Może się myliłem.

— Może przyjdą później — powiedział Mike. — Dużo ich jeszcze w parku. Musieli się trochę ochłodzić potem. Jacyś faceci chcieli go podpalić gazetami. To nie ma sensu.

Zupełnie bez sensu — rzekł mały właściciel. Pokręcił cienki wąs.

Mike strząsnął parę ziarenek soli selcerskiej do piwa.

— To dobrze — rzekł. — Jestem zupełnie wyczerpany.

Właściciel pochylił się ku niemu nad kontuarem, jego oczy zaiskrzyły się. — Czy pan tam był przez cały czas — pod więzieniem i wszędzie? — Mike łyknął znowu, podniósł piwo pod światło i spojrzał na różaniec baniek powietrznych, unoszący się z dna. — Wszędzie — rzekł. — Byłem jako jeden z pierwszych pod więzieniem i pomagałem przy zarzucaniu sznura. Bywają momenty, kiedy obywatele muszą sami wykonywać sprawiedliwość. Później przychodzą jacyś krętacze adwokaccy i wyciągają takiego z biedy.

Mysia główka właściciela kiwała się miarowo.

— Absolutna racja — rzekł. Adwokaci mogą ich wyciągnąć ze wszystkiego. Przypuszczam, że Murzyn był naprawdę winien.

— No, pewno! Ktoś powiedział nawet, że się przyznał.

Głowa znów zbliżyła się nad kontuarem.

— Jak to się zaczęło, proszę pana? Przyszedłem, kiedy już było po wszystkim, zostałem tam tylko przez chwilę i wróciłem, żeby otworzyć na wypadek, jakby chłopcy mieli ochotę na piwo.

Mike wychylił kufel i podsunął go do powtórnego napełnienia.

— No więc, oczywiście, każdy wiedział, że na tym musi się skończyć. Byłem w barze naprzeciw więzienia. Byłem tam całe popołudnie. Jakiś facet przychodzi i mówi: „Na co czekamy?" No, to poszliśmy na ulicę, tam była kupa facetów i jeszcze kupa się dołączyła. Staliśmy tam wszyscy i krzyczeli. Wtedy szeryf wyszedł i palnął sobie mówkę, aleśmy go wygwizdali. Jakiś facet z dwudziestodwustrzałowym karabinkiem przeszedł się po ulicy i rozbił latarnię. No, to wtedy rzuciliśmy się na bramę więzienia i wysadziliśmy ją. Szeryf siedział cicho jak mysz pod miotłą. Sam pan powiedz, co by to miało za sens, wystrzelać tylu morowych chłopców po to, aby ocalić czarnego łajdaka.

— A poza tym zbliżają się wybory — wtrącił właściciel.

— Więc szeryf wrzeszczał tylko: „Ale się nie omylcie, chłopcy, na miłość boską, nie omylcie się. On jest w czwartej celi na dole".

— To był naprawdę, żałosny widok — ciągnął Mike zwolna. — Inni więźniowie byli tacy przestraszeni. Widzieliśmy ich przez kraty. Jeszcze nigdy nie widziałem takich twarzy.

Właściciel podniecony nalał sobie szklankę whisky i wychylił ją.

— Nie można mieć o to do nich pretensji. Niech pan sobie wyobrazi, że siedzi pan od miesiąca, a tu wdziera się tłum. Bałby się pan na pewno, żeby się nie omylili.

— Właśnie to mówię. To był żałosny widok. No więc, weszliśmy do celi Murzyna. Stał sztywno z zamkniętymi oczyma, jakgdyby był zalany. Jeden z facetów trzepnął go, ale się podniósł, a wtedy ktoś inny znów go wywrócił, więc upadł i uderzył głową o cementową podłogę.

Mike przechylił się nad kontuarem i uderzył wskazującym palcem po polerowanym drewnie.

— Jest to tylko moje osobiste zdanie, ale jestem pewny, że to go wykończyło. Bo kiedym ściągał z niego ubranie, to ani drgnął a kiedyśmy go wieszali, wcale się nie ciskał. Nie, proszę pana. Przekonany jestem, że nie żył już od chwili, gdy tamten facet go wywalił.

— No, koniec końcem, to wychodzi na to samo.

— Nie, nie wychodzi. Ja lubię wykonywać wszystko porządnie. Należało mu się to i powinien był dostać za swoje.

Mike sięgnął do kieszeni spodni i wyjął kawałek podartej niebieskiej wełny. — To jest kawałek z jego spodni.

Właściciel pochylił się i obejrzał kawałek materii. Kiwnął głową na Mike'a.

— Dam panu za to dolara.

— O, nie, to tak nie idzie.

— W porządku. Dam dwa dolary za połowę.

Mike spojarzał na niego podejrzliwie.

— Po co to panu?

— Proszę. Niech mi pan poda kufel. Trąćmy się. Przybiję to do ściany z małą karteczką u spodu. Goście, jak przyjdą, będą się na to chętnie patrzyli.

Mike rozciął materię na dwoje scyzorykiem i wziął dwa srebrne dolary od właściciela.

— Znam takiego malarza wizytówek — rzekł człowieczek — zachodzi tu codziennie. Wypisze mi ładną karteczkę, żeby ją powiesić pod tym. Rzucił ostrożnie spojrzenie.

— Sądzi pan, że szeryf zaaresztuje kogoś?

— Ależ nie. Po co mu kłopot? Ten dzisiejszy tłum — wie pan ile to głosów? Jak tylko odejdą, szeryf przyjdzie, zdejmie Murzyna i oczyści miejsce.

Właściciel spojrzał w kierunku drzwi.

— Widzę, że się pomyliłem, myśląc, że goście będą spragniemi. Robi się późno.

— Idę do domu. Jestem zmęczony.

— Jeśli pan idzie do południowej części miasta, pójdziemy kawałek razem. Mieszkam Południowa 8.

— Popatrz, to tylko dwa bloki ode mnie. Mieszkam Południowa 6. Pan musi przechodzić koło mego domu. To zabawne. Nigdy pana nie widziałem w okolicy.

Właściciel wymył szklankę Mike'a i zdjął długi fartuch. Nałożył płaszcz i kapelusz, podszedł do drzwi i skręcił czerwony neon i światła wewnętrzne. Przez chwilę obaj stali na trotuarze, spoglądając w stronę parku. Miasto ucichło. Żaden dźwięk nie dochodził z parku. Policjant szedł wzdłuż sąsiedniego bloku i oświetlał latarką wystawowe okna.

— Widzi pan? — rzekł Mike. — Jakby się nic nie stało.

— No, jeśli chłopcy mieli ochotę na piwo, to musieli pójść gdzie indziej.

— To właśnie panu mówiłem — rzekł Mike.

Zataczali się po pustej ulicy i skręcili w kierunku południowym, opuszczając dzielnicę handlową.

— Nazywam się Welch — rzekł właściciel. — Jestem w mieście dopiero od dwu lat.



Uczucie samotności znowu opadło Mike'a.

— To ciekawe — rzekł, a po chwili:

— Urodziłem się w tym mieście, w tym samym domu, w którym teraz mieszkam. Mam żonę, ale nie mam dzieci. Obydwoje urodziliśmy się właśnie w tym mieście. Każdy nas zna.

Minęli jeszcze parę bloków. Sklepy pozostały z tyłu, a zamiast nich urocze wille, otoczone ogrodami i strzyżonymi trawnikami otoczyły ulicę. Wysokie drzewa oświetlone z jednej strony latarniami, rzucały cienie na trotuar. Dwa psy nocne przeszły zwolna, obwąchując się nawzajem.

— Myślę, co to był za facet — ten Murzyn — rzekł miękko Welch.

Mike odrzekł z głębi swej samotności:

— Wszystkie gazety pisały, że to był łajdak. Czytam wszystkie gazety. Wszystkie pisały to samo.

— Tak, ja też czytam. Ale to mnie dziwi. Znałem paru bardzo morowych Murzynów.

Mike odwrócił głowę i rzekł z odcieniem protestu.

— No, więc ja znałem również paru cholernie morowych Murzynów. Pracowałem z kilku Murzynami i byli tacy morowi, jak niejednemu białemu życzyłbym. — Ale wszyscy byli łajdakami.

Jego gwałtowny ton uciszył Welcha na chwilę. Po czym rzekł:

— Nie mógłby pan powiedzieć, co to był za facet?

— Nie — stał sztywny, z zamkniętymi ustami i oczyma i z opuszczonymi rękami. I wtedy jeden z facetów go wywalił. Jestem przekonany, że nie żył już, kiedyśmy go wywlekali.

Welch skręcił w kierunku krawężnika.

— Ładne ogrody tutaj. Urzymanie ich musi kosztować masę forsy.

Zbliżył się jeszcze bardziej do Mike'a tak, że dotykał ramieniem jego łokcia.

— Nigdy nie byłem przy lynchu. Jak się człowiek czuje — potem?

Mike cofnął się przed tym dotykiem.

— Nie czuje się wcale.

Podniósł głowę i przyśpieszył kroku. Mały właściciel musiał biec, aby za nim nadążyć. Latarnie rzedły. Było ciemniej i bezpieczniej. Mike wybuchnął:

— Czujesz się zmordowany i zmęczony, ale także potrosze zadowolony. Jak gdybyś zrobił dobrą robotę — ale zmęczony i trochę senny.

Zwolnił kroku.

— Patrz pan, światło w kuchni. Ja tu mieszkam. Moja stara czeka na mnie. — Zatrzymał się przed swoim domkiem.

Welch przystanął niespokojnie obok niego.

— Niech pan zajdzie do mego interesu, kiedy się zachce panu kufla — albo zastrzyku. Otwarte do północy. Moich przyjaciół podejmuję jak należy. — Umknął jak stara mysz.

— Dobranoc — zawołał Mike.

Okrążył dom i wszedł przez tylne drzwi. Jego chuda jędzowata żona siedziała przy gazie, grzejąc się. Skierowała pełne wyrzutu oczy na Mike'a, który stał na progu. Oczy jej rozszerzyły się i utkwiły w jego twarzy.

— Byłeś z kobietą — rzekła ochrypłym głosem. — Z jaką kobietą byłeś? — Mike zaśmiał się.

— Myślisz, że jesteś bardzo cwana, co? Cwana jesteś, co? — Skąd ci przyszło do głowy, że byłem z kobietą?

— Myślisz, że nie poznaję po twoich oczach, kiedy byłeś z kobietą? — rzekła żona z wściekłością.

— W porządku — rzekł Mike. Kiedyś taka cwana i wszystko wiesz, to nic ci nie powiem. Czekaj na ranną gazetę.

Widział, jak powątpiewanie pojawiło się w jej gniewnym spojrzeniu.

— To był Murzyn? — spytała. Złapali Murzyna? Wszyscy mówili, że chcieli zrobić coś takiego.

— Sama się domyśl, jeśliś taka cwana. Ja ci nic nie powiem.

Wszedł do łazienki. Maleńkie lusterko wisiało na ścianie. Zdjął czapkę i spojrzał na swoją twarz.

— Miała rację, u diabła — pomyślał. — Tak właśnie się czuję.

John Steinbeck

przełożył **Artur Sandauer**



WIERSZE BERTA BRECHTA

przełożył

STANISŁAW JERZY LEC

Pytania czytającego robotnika

Kto zbudował siedmiobramne Teby?
W książkach czytam imiona królów.
Czy królowie przyciągali bloki skalne?
A wielokrotnie burzony Babylon
kto go wielokroć na nowo budował? W których domach
złotem promiennej Limy mieszkali budujący?
Dokąd poszli w wieczór gdy chiński mur ukończono
murarze? Wielki Rzym
pełen jest łuków triumfalnych. Kto je wznosił? Nad kim
triumfowali cezarzy? Czy opiewane Bizancjum
miało tylko pałace dla swoich mieszkańców? Nawet w Atlandydzie mitycznej
ryczeli w nocy, gdy morze ją chłonęło
topielcy bulgocąc za swoimi niewolnikami.

Młody Aleksander zdobył Indie.
On sam?
Cezar podbił Gallów?
Niemiałże on kucharza choćby z sobą?
Hiszpański Filip płakał gdy jego flota
tonęła. Czy nikt poza nim?
Fryderyk Drugi zwyciężył w Siedmioletniej Wojnie. Kto
zwyciężył prócz niego.

Każda stronica zwycięstwo.
Kto smażył ucztę zwycięzcom?
Co dziesięć lat wielki mąż.
Kto płacił koszta?

Tyle relacji
Tyle pytań.

* * *

U wysoko postawionych
mówienie o jedzeniu jest czymś przyziemnym
Przyczyna: oni
już zjedli.

Ci z dołu muszą zejść z tej ziemi
z dobrego mięsa
nic nie skosztowawszy.

Aby pomyśleć skąd przychodzą i
dokąd idą, są
w piękne wieczory
zanadto zmęczeni.

Gór i olbrzymiego morza
nie widzieli jeszcze
gdy skończył się już ich czas.

Jeśli ci z nizin
nie pomyślą o rzeczach niepodniosłych
nie podniosą się nigdy.

Epitafium dla Gorkiego

Tu leży
Poseł noclegów nędzy
opisywacz gnębicieli ludu
i ten co ich zwalczał.
Który na uniwersytetach traktów się kształcił
Nauczyciel ludu
co się z ludu uczył.

ARTUR SANDAUER

„Węzły życia" zamierzone i rzeczywiste



rys. Marek Rudnicki

Zofia Nałkowska

Któż z międzywojennych miłośników literatury nie pamięta entuzjazmu, jaki budziły wówczas powieści Tomasza Manna, nie pamięta niecierpliwości, z jaką po „Czarodziejskiej górze", szczycie dotychczasowej jego twórczości i najpełniejszym wyrazie dręczących naszą epokę niepokojów — oczekiwaliśmy następnej, która by sformułowała ostatecznie tę dwuznaczną i wymykającą się filozofię? Nadzieje, wiązane z tym przyszłym utworem, były tak wielkie, że niesposób sobie wyobrazić dzieła, które by — poprzedzone takimi oczekiwaniami — nie zadało im kłamu. Toteż „Historie Jakubowe", poetycka transpozycja znanych legend biblijnych, nie mogły — przynajmniej w pierwszym stadium lektury — nie sprawić niejakiego zawodu: po „Czarodziejskiej górze", gdzie każdy najbardziej realistyczny szczegół, zaopatrzony w metafizyczny odsyłacz, zdawał się zagadkowym mrugnięciem oka wskazywać poza siebie, gdzie dyrektor sanatorium, pozostając wciąż rumianym, zażywnym lekarzem, zatrącał jednak zarazem o Plutona, władcę państwa umarłych, ruchliwy Włoch Settembrini — o Lucyfera, uwodzicielska pani Chauchat — o Cyrce, a siedmioletni pobyt Hansa Castorpa w sanatorium — o zejście do piekieł, po tej — mówię — wieloznacznej, wielowarstwowej powieści — ta nowa wydawała się zbyt jednoplanowo, zbyt jednostajnie symboliczna; trzeba było dopiero czasu i powtórnej lektury, aby w tych biblijnych legendach dostrzec jądro nie tylko mannowskiej, ale i u podstaw całej epoki leżącej filozofii czasu: ów Jakub czy Józef nie byli jednorazowi; historia ich miała charakter częstotliwy; każdego z mannowskich bohaterów poprzedzała nieskończona i gubiąca się w przeszłości perspektywa Jakubów i Józefów coraz bledszych i coraz dalszych; każdy z nich był chwilowym wcieleniem mitu, reinkarnacją prawiecznego wzorca. Oto esencja mannowskiej — i nie tylko mannowskiej — metafizyki: czas — to zamknięte koło powracających tożsamości; zdarzenia — to tylko wiecznie powtarzający się obrządek.

Te reminiscencje, którymi poprzedzamy nasze uwagi o świeżo wydanych (nakładem Klubu Literackiego „Odrodzenia") „Węzłach życia" Zofii Nałkowskiej, miały nie tyle podkreślić analogię między pozycją Tomasza Manna w światowej, a Zofii Nałkowskiej — w polskiej literaturze, między oczekiwaniami, jakie wywołała niegdyś „Czarodziejska góra" a tymi, jakie obudziły znakomite okupacyjne „Medaliony", ile uwydatnić, do jakiego stopnia powieść Nałkowskiej — przynajmniej w swych dwu pierwszych, przedwrześniowych, częściach — ulega owej mitologicznej manierze, której europejskim przedstawicielem był m. i. Tomasz Mann, polskimi zaś ówczesny Jastrun i Bruno Schulz: pierwszy, gdy w wierszu „Mitologia" stwierdza, iż

Zapewne nic się nie stało i czas ten
sam pod powierzchnią
I my Tezeusze ci sami...,

drugi, gdy — opisując jesienną wyprzedaż w bławatnym sklepie lub wieczorną pracę krawczyń — odejmuje tym zdarzeniom ich sens jednorazowy i utylitarny, a podsuwa inny, oderwany od ich właściwego celu, czyniąc z nich rodzaj odwiecznego, związanego z porą roku lub dnia obrzędu. Ślady tak pojętej mitologizacji odnajdziemy przede wszystkim w stylistycznej aparaturze powieści Nałkowskiej: już to gdy — opisując bal wydany w 1939 r. w Belwederze na cześć narodowo-socjalistycznych gości — nazywa go „*obrzędem* wielkiej rewii sezonu"; gdy urzędników MZS nazywa półżartem „cherubami z MZS"; gdy stosowanym już — jak widzieliśmy przez Schulza sposobem — odejmuje zdarzeniom ich sens praktyczny i czyni z nich rodzaj obrzędu i w opisie niemieckich gości mówi: „Wolna strefa posadzki, oddzielająca „patrzonych" od patrzących... stanowiła opartą na milczącej wzajemnej umowie scenę teatru"; gdy porównując odzianych w balowe stroje ludzi do chrzęszczących łuską owadów, czyni z nich w ten sposób powtarzalne, sezonowe zjawisko przyrody; czy wreszcie gdy — jak to czynili niegdyś dla nadania stylowi dostojeństwa pseudoklasycy — unika uporczywie imion własnych, nazywając Piłsudskiego Komendantem, Rydza Śmigłego Naczelnym Wodzem, Niemców — sąsiadem zachodnim itp. i nadaje w ten sposób stylowi ową wszechzastosowalność, ową ogólność, która stanowi o istocie wszelkiej mitologizacji.

Ta — ograniczająca się zresztą wyłącznie do języka — mitologizacja, najwyraźniejsza w części pierwszej, słabnąca w drugiej, by zniknąć ostatecznie w zupełnie różnej od tamtych części trzeciej, która, wyzbyta zupełnie dawnej niechęci do imion własnych, dopuszcza już i Niemców i Śmigłego, ta zatem mitologizacja wydaje się nam — na co wskazuje zresztą i sam tytuł — pierwotną i najgłębszą warstwą dzieła Nałkowskiej. Innymi słowy, jeśli w materii tak niesprawdzalnej, jak psychologia twórczości, dopuszczalne są hipotezy, założyć by należało, iż u dna tej książki leży pomysł stworzenia epopei, która by oddała sprawiedliwość minionej epoce i gdzie — w myśl mannowskich zasad — postaci, pozostając wciąż osobami realnymi, wskazywałyby zarazem poza siebie, symbolizując — zamiast metafizycznych bytów — siły społeczne.

Obok wymienionych powyżej chwytów mitologizujących — pewne, pojawiające się zwłaszcza w pierwszej części próby monumentalnego ujęcia jednorazowych zjawisk w kształt ostateczny i na wieki zastygły (jak np. opis wjazdu pod Belweder), dalej próba wydobycia zasadniczych zagadnień epoki (jak np. problemu owej rzekomej lewicy legionowej, która — rozpocząwszy karierę od haseł nader rewolucyjnych — skończyła — po dojściu do władzy — na sojuszu z faszyzmem i na naśladowaniu metod swych niegdysiejszych prześladowców), wszystko to zdaje się świadczyć, iż „Węzły życia" miały być — przynajmniej w pierwotnym zamiarze autorki — epopeją sanacji.

Czy wykonaną? Żadna z wielu postaci tej powieści (połączonych — jak to zwykle u Nałkowskiej bywa — wielorakimi węzłami rodzinnymi i erotycznymi, które mają zastąpić ściślejszą więź akcji i intrygi) żadna z nich — mówię — nie urasta do rozmiarów symbolu czy nawet typu: w „Węzłach życia" nie ma bohaterów, są tylko postaci epizodyczne. Motywy, które kierują ich czynami, są ściśle osobiste i przypadkowe: nawet u tych wśród nich, którzy są bliżej związani z siłami społecznymi, jak reprezentant wiernej gwardii Piłsudskiego gen. Jaspis-Wysokolski, jak — niezbyt zresztą srogi — lewicowiec Baraz, jak niegdyś obrońca, dziś prokurator Oxeński, zmieniający — wraz z zawodem i przekonania, nawet u tych cechy bardziej typowe i monumentalne giną pod nawałem rysów osobistych i przypadkowych, pod masą reportażowego materiału. Tak tedy — mimo początkowych odmiennych zamierzeń — „Węzły życia" są powieścią polityczną i to taką, gdzie o polityce się, co prawda, bardzo wiele mówi, gdzie wygłasza się na jej temat moc błyskotliwych aforyzmów — celuje w tym zwłaszcza znakomity i nieco france'owski profesor Dzianwa — ale gdzie się jej nie robi, a żyje się nią tylko o tyle, o ile wdziera się ona, nieproszona w życie.

Sprzeczności zatem, jakie rozsadzają powieść Nałkowskiej: sprzeczność między mitologizującym, uogólniającym stylem pierwszej części a nazbyt jednorazową, nazbyt niepowtarzalną tematyką; między zamiarem ukazania przekroju epoki, a brakiem dostatecznie „przekrojowych" bohaterów; między wielkością czasów a małością ludzi; między kameralnym charakterem dwu pierwszych części a masowym — trzeciej; wszystkie one kumulują w sprzeczności między polityczną tematyką tej książki, a brakiem w niej jakiegokolwiek jednolitego stanowiska. Istotę bowiem — tak bardzo międzywojennego — talentu Nałkowskiej stanowiło zawsze owe ściśle analityczne spojrzenie, które ujmuje każde zjawisko w jego osobności, tworzy na użytek każdego odrębny filozoficzny systemat, intelektualny i przeznaczony do jednorazowego wykorzystania domek z kart, określa tylko.

Nałkowska jest — jeśli to pojęcie w ogóle ma sens — nieuleczalnie obiektywna: opływa tylko zdarzenia, lecz nie wkracza w nie swym osądem. W poprzedniej jej książce „Medalionach" ta „opływowość" pozwoliła jej wydobyć całą grozę okupacyjną nie — jak to czynili inni — przez nazwanie jej po imieniu, lecz właśnie przez wstrzymanie się od osądu, przez to, co twórca fenomenologii Husserl nazwałby „époche" (zawieszeniem), przez umieszczenie opisywanych przez się zdarzeń — niby medalionów — na tle dookolnego milczenia, na tle własnej niemożności zrozumienia, dzięki czemu zyskały one podwójną wypukłość. Przez powstrzymanie się od osądu wydała tu osąd: ów spokojny ton świadka, który rejestruje tylko, ale rezygnuje ze zrozumienia, był jedyną możliwą reakcją człowieka wieku XX na to, co się stało w wieku XX.

Tutaj jednak owa husserlowska „époche", owe rozbicie całościowego spojrzenia na tysiąc drobnych i dla każdego zjawiska odmiennych, owe każdorazowe zapuszczanie sondy intelektualnej — bez sprawdzania, czy wyniki poszczególnych wierceń są ze sobą zgodne — tutaj cała ta metoda już nie wystarczy: mimo starannego doboru materiału, mimo sumienności, z jaką Nałkowska usiłuje w powieści swej zobrazować wszystkie warstwy społeczne i wszystkie polityczne ugrupowania — od faszysty Rozrażewskiego po (niewidocznego, bo siedzącego w więzieniu) komunistę Cyngala — nie zyskujemy w „Węzłach życia" spojrzenia na całość epoki: ów gest bezradności i niewiedzy, który z „Medalionów" uczynił arcydzieło Nałkowskiej, nie wyszedł na dobre „Węzłom życia".

Jeśli jednak Nałkowska nie daje wizji syntetycznej, jeśli nie stać ją na stworzenie typów, to podziwiać należy trafność rysunku, mistrzostwo i oszczędność stylu, z jaką kreśli postaci epizodyczne: bezimienną staruszkę w schronie, wiecznie zmartwioną panią Ciwską. Te dojrzane i nakreślone mimochodem postaci najsilniej utrwalają się w pamięci czytelnika, im dalsze od pierwszego planu, im mniej ważne dla konstrukcji powieści, tym bardziej wyraziste.

Być może tedy, iż należałoby zrezygnować z naszych nadmiernych pretensji i traktować „Węzły życia" nie jako wielkie jednolite dzieło, lecz jako zbiór rodzajowych obrazów i po mistrzowsku sformułowanych aforyzmów. I być może — zamiast wymagać od powieści Nałkowskiej jednolitej, wstępującej konstrukcji — należałoby raczej w jej stopniowo dezorganizującej się kompozycji, która po monumentalnym początku rozprzęga się, roztapia w drobnych interesach osobistych w błocie bombardowanej prowincji, w bezimiennym świecie Blazy, odwożącego wczorajszych państwa do zdobytej przez Niemców stolicy — dojrzeć obraz owej ostatecznej rozsypki, owego popłochu i bezrządu, w jakim — po pseudomocarstwowym debiucie — musiał ugrząźć reżym sanacyjny.

Artur Sandauer

WITOLD WIRPSZA

Dyskusja o poezji młodych

Czyżby kryzys?

Trudno nazwać — jak to czyni Arnold Słucki w n-rze 49-tym „Odrodzenia" — sytuację, w jakiej się znalazła najmłodsza poezja polska — kryzysem. Twierdzenie to, lansowane przez krytyków i literatów, zgrupowanych wokoło „Kuźnicy", od roku 1945 chyba, było na początku poparte argumentem „barbarzyństwa". Chodziło tu o barbarzyństwo formalne. Ten problem zresztą wygasł pół roku temu. Ostatnie jego echa dotarły do mnie w formie nagany pod adresem kilku młodych poetów za używanie w wierszach zdań gramatycznie nieprawidłowych. Przyjrzałem się potem wierszom Romana Bratnego, Krzysztofa Gruszczyńskiego, Jacka Bocheńskiego, Tadeusza Różewicza i moim własnym i stwierdziłem całkowitą bezpodstawność zarzutu. Za wyjątkiem Różewicza, który czasami — choć rzadko — używa zdania zdeformowanego, wszyscy poeci z tzw. grupy warszawskiej piszą zdaniem, które ma podmiot, orzeczenie, przydawkę i wszelkie okoliczniki na właściwym miejscu. Stwierdziłem natomiast co innego: oto poeci ci włamują zupełnie inaczej zdanie w wiersz, niż młodzi poeci ze szkoły Jastruna. To mogło zmylić, jednocześnie świadczy to za grupą warszawską, która wszelkimi siłami broni się przed epigonizmem.

Z biegiem czasu argument barbarzyństwa został wyszczerbiony. Pojęcie kryzysu zaczęło się przenosić na teren polityczny. Tutaj znowu zwolennikom epigonizmu nie podobało się nazywanie rzeczy po imieniu. Pamiętam święte oburzenie jednego z wykładowców w Nieborowie, który nie mógł się pogodzić z faktem wstawienia w wiersz jednego z młodych poetów nazwiska przodownika pracy. To znowu miało być barbarzyństwem. Barbarzyństwem była również dążność młodych do uproszczenia stylu, do odrzucenia zbędnej figuracji — zwłaszcza tam, gdzie chodziło o wyraźne wypowiedzenie swoich poglądów. Poglądy polityczne autora winny być — taki jest mniej więcej tok rozumowania „starszych" — pokazane pod figurą; argumenty polityczne mogą być podawane wprost jedynie w Sejmie i na wiecu — w wierszu stają się niekulturalną demagogią. Straszono młodych „agitką". A tymczasem młodzi pisali właśnie agitki (Bratny „Piętnaście batalionów") i wcale się tego nie wstydzą. Ostatecznie Horacy także pisywał agitki i nic mu to nie zaszkodziło.

W rezultacie pozycje polityczne młodej poezji stały się nie do utrzymania. To, co przyjęto nazywać kryzysem młodej poezji, rozszyfrowało się po prostu jako walka ideologii elementów drobnomieszczańskich z bardziej postępowymi.

Ustalmy kolejność faktów.

Częściowo jeszcze w czasie okupacji, częściowo w roku 1945 wystartowała w Polsce grupa młodych poetów. Start jej był bardziej skomplikowany, niż to przedstawia w omawianym już artykule Arnold Słucki. Byli to bowiem poeci, uczuciowo bezwzględnie stojący po lewej stronie barykady, nie mający jednakże wyraźnie sprecyzowanego teoretycznego światopoglądu. W dodatku zaś wystartowali oni obciążeni bagażem formalizmu; szkołą poetycką, w której początkowo pobierali naukę, była dla większości Awangarda, część zaś stała pod urokiem Apollinaire'a i surrealistów francuskich. To uzbrojenie formalne i nastawienie uczuciowe wystarczało im w pierwszym okresie, gdy pozbywali się w swych wierszach ciężaru, nagromadzonego w czasie okupacji.

Już w tym okresie można było zresztą zaobserwować pewne objawy, sygnalizujące dalszy rozwój wypadków. Były to wiersze — poetyckie pamflety, skierowane przeciw mieszczaństwu oraz wiersze okolicznościowe, powstałe na zamówienie różnych instytucji (np. wojska), gdzie trzeba było w sposób wyraźny zająć określone stanowisko ideologiczne. Pozycje, z których startowali młodzi poeci, raczej utrudniały im dalszy rozwój, faktem, ułatwiającym im pójście naprzód, była jednak niedwuznaczna postawa antymieszczańska oraz zdecydowana niechęć do wszelkiego rodzaju epigonizmu.

Drugi etap, który rozpoczął się mniej więcej w rok po pierwszym, wyznaczył już bardzo wyraźnie, ku czemu młodzi poeci zmierzają. Napór faktów realnego życia narodu uczynił swoje. Młoda poezja zaatakowała treści polityczne i zaczęła się pozbywać elementów formalizmu. Rozpoczyna się okres wierszowanej publicystyki, jednocześnie zaś następuje wyraźny podział najmłodszej poezji na dwa obozy.

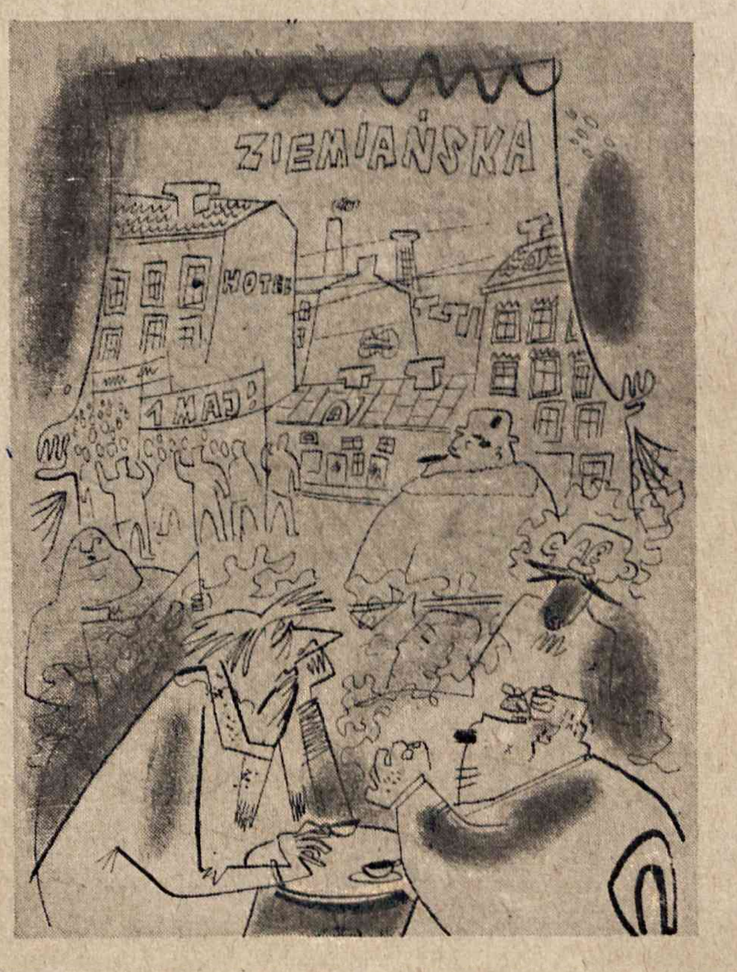
Literackie środowisko starszych, którzy z miejsca opowiedzieli się po stronie sił postępowych kraju, było — z racji swego wieku chociażby — lepiej intelektualnie uzbrojone od młodych sił, dobijających się miejsca w literaturze. Nic też dziwnego, że w pierwszym okresie miało bezwzględną przewagę na rynku literackim. Jego uzbrojenie literackie bardzo szybko jednak zaczynało się stawać umysłowym i nawykowym bagażem. Literatura, produkowana przez przedstawicieli tego środowiska, zaczęła szybko kostnieć, choć wykazywała wiele poloru i ogłady. Ze strony młodych, padło wówczas słowo: „pseudoklasycyzm". Wystarczy przejrzeć większość wierszy, drukowanych na łamach „Kuźnicy", aby zrozumieć, o co twórcom epitetu chodzi: o brak współczesnej tematyki w wierszu i o brak przemian formalnych, które by musiały pod naporem nowych treści powstać.

Należy stwierdzić, że w szkole poetyckiej założonej przez „Kuźnicę" uczniowie stali się — w większości swych utworów — bardziej skostniali od swoich mistrzów. Pseudoklasycyzm „starych" przemienił się u ich adeptów w naturalizm: w manierę biegania z aparatem fotograficznym.

Podsumowawszy, możemy o tym drugim okresie rozwoju (1946-47) najmłodszej poezji polskiej powiedzieć, że główną jego cechą charakterystyczną jest przewaga utworów retorycznych; jest to bezpośredni skutek upolitycznienia poezji. Bez wątpienia — w głównym nurcie rozwojowym (Bratny, Gruszczyński, Kubiak, Woroszylski, opóźniony nieco Różewicz) — retorykę polityczną, utwory agitacyjne należy uważać za swego rodzaju „przygotowanie artyleryjskie", po którym następuje dopiero atak na pozycje tzw. wielkiego realizmu. Gorzej natomiast przedstawia się sprawa z nurtem pobocznym, (Braun, Miller, Julia Hartwig, Zygmunt Radek), który coraz bardziej grzęźnie na mieliźnie naturalizmu i w którym na razie nie ma

(Dokończenie na stronie piętnastej)







rys. Jan Lenica

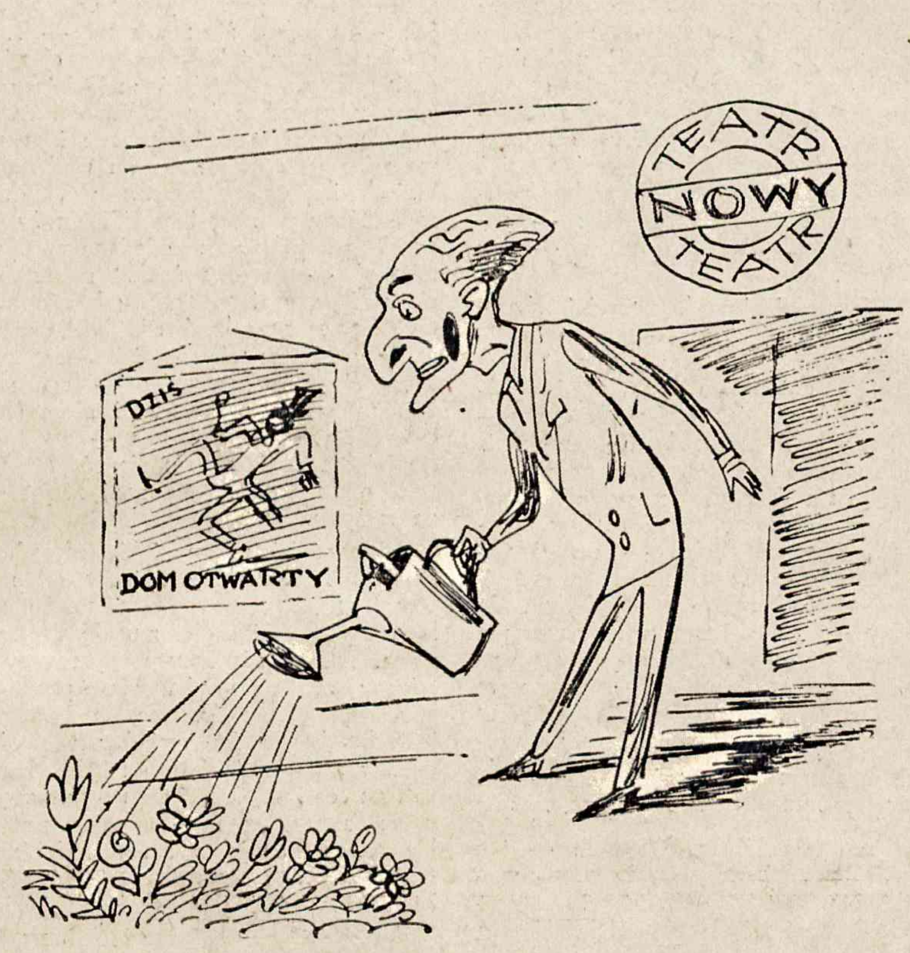
ZA OKNEM CUKIERNI ZACHODZĄ ZMIANY. DYSKUSJA O LITERATURZE TRWA.

LITERACI ODBUDOWUJĄ WARSZAWĘ

rysunki JERZEGO ZARUBY



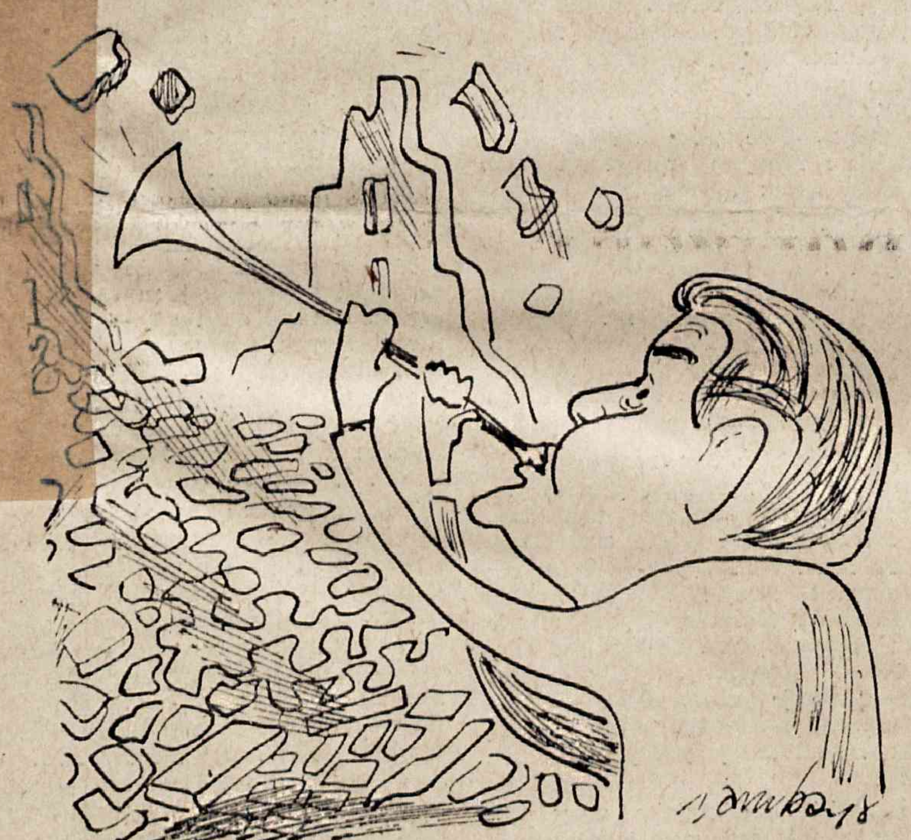
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ — Stara cegielnia



JULIAN TUWIM — Kwiaty Polskie



KONSTANTY I. GAŁCZYŃSKI — Z zaczarowanej dorożki kwiaty rzucam na tor...



TADEUSZ BREZA — Trąby Jerycha



ZOFIA NAŁKOWSKA — Medaljony



MIECZYSŁAW JASTRUN — Sezon w Alpach



ADAM WAŻYK — Bankierzy ruin



WOJCIECH ZUKROWSKI — Z kraju milczenia



KAZIMIERZ BRANDYS — Koń niepokonany

SZTUKA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

WYBÓR KSIĄŻEK NA GWIAZDKĘ

Dla dzieci młodszych



JANINA BRONIEWSKA — „Historia gałganków Balbisi", il. Sobocko, s. 68, wyd. „Czytelnik".
Historia lalki, która przynosi szczęście gromadce ludzi pracy. Niezwykle piękna szata zewnętrzna książki podkreśla żywe i barwne ujęcie tematu.
Tej samej autorki: „Historia toczonego dziadka i malowanej babki" — wyd. „Czytelnik".

JAN BRZECHWA. Szelmostwa Lisa Witalisa, s. 64, il. I. M. Szancer, wyd. E. Kuthan.
Książki Brzechwy cechuje ogromne poczucie humoru i pewna groteskowość w ujęciu tematu a rytm jego wiersza porywa dzieci bez względu na treść. Prócz książek, zawierających krótkie wiersze, dał Brzechwa po wojnie kilka dłuższych bajek, a między innymi właśnie opowieść o chytrym lisie.
Inne książki tegoż autora: „Opowiedział dzięcioł sowie" — Wyd. „Czytelnik", „Skarżypyta", wyd. „Czytelnik".

C. COLLODI — „Pinokio", tł. Wittlin, il. I. Witz, str. 205, wyd. „Wiedza".
Znane na całym świecie wzruszające przygody drewnianej lalki, która cierpiąc i walcząc ze złem, stała się prawdziwym chłopcem.

KORNIEJ CZUKOWSKI — „Bajki", il. W. Daszewski i O. Siemaszkowa, str. 70, wyd. „Czytelnik".
Książka rzadkiej wartości, która utrwala w umysłach dzieci wiele pięknych myśli.

WANDA GRODZIEŃSKA — „Migdałowe historie", il. M. Piotrowski, wyd. „Czytelnik".
Zbiór miłych, łatwych wierszy o różnorodnej treści.

JAN GRABOWSKI — „Kochany zwierzyniec". Il. K. Koźmiński, s. 192, wyd. „Nasza Księgarnia".
Szereg opowiadań o czworonożnych i skrzydlatych przyjaciołach autora i jego małej siostrzeniczce Krysi. Autor pragnie, aby jego czytelnicy nauczyli się kochać i szanować zwierzęta — i niewątpliwie osiąga swój cel. Bohaterowie innych jego opowiadań jak „Puc, Bursztyn i goście", „Reksio i Pucek" czy też „Skrzydlate bractwo" stali się już także przyjaciółmi małego czytelnika.

HANNA JANUSZEWSKA — „Jawor, jawor...", il. J. M. Szancer i M. Biernacka, wyd. „Czytelnik".
Twórczość baśniowa Januszewskiej, oparta na motywach piosenek ludowych — powstała z radosnego upojenia się urokiem dzisiejszego i minionego świata.
Prawdziwy artyzm jej wierszy kształci smak estetyczny dziecka.
Inne książki tej samej autorki: „Siwa gąska, siwa" — wyd. „Nasza Księgarnia", „O chłopcu drewnianym" — PZWS.

IRENA JURGIELEWICZ — „Historia o czterech pstroczkach" s. 170 il. St. Hiszpański wyd. „Wiedza".
Prześlicznie opisane przygody wróbelków warszawskich — wzbogaciły naszą literaturę dla dzieci.

JADWIGA KORCZAKOWSKA — „Chiński Dwór" s. 140, wyd. „Wiedza".
Opowiadanie o przygodach dzieci na koloniach letnich.

MARIA KOWNACKA — „Jak mysz pod miotłą" il. Z. Ożerska s. 80 wyd. „Nasza Księgarnia".
Na tle znanych przysłów osnuła autorka ciekawe oryginalne opowiadania, napisane ze zrozumieniem zainteresowań i zamiłowań dziecka.
Inne książki tej samej autorki: „Kajtkowe przygody" — „Nasza Księgarnia", „Świerszczykowy Kram" — wyd. „Nasza Księgarnia", „Kukuryku na ręczniku" — „Nasza Księgarnia" i in.

LUCYNA KRZEMIENIECKA — „Z przygód krasnala Hałabały" s. 69 il. H. Rembowska, wyd. „Światowid".
Poprzez dziwne przygody krasnoludka autorka zbliża dziecko do przyrody i zaznajamia ze zwyczajami zwierząt i ptaków. Inne utwory tej samej autorki: „Baśń o trzech siostrzyczkach" — wyd. „Światowid" i in.

HUGH LOFTING — „Opera doktora Dolittle" s. 278 tł. J. Mortkowicza, wyd. „Książka".
Dalszy ciąg z cyklu popularnych w Polsce opowiadań o dobrym doktorze, który rozumiał mowę ptaków i zwierząt.

A. A. MILNE — „Chatka Puchatka" tł. I. Tuwim il. E. Schepard s. 204 wyd. „Wiedza".
Dalszy ciąg znanej i ulubionej książeczki małych dzieci o Misiu — Kubusiu Puchatku, który mieszkał w zaczarowanym Lesie.

ARTUR OPPMAN (Or - Ot) „Za morzami za górami" wyd. „Światowid".
Stare baśnie, które czytają z przejęciem dzieci, a starsi ze wzruszeniem odnajdują w nich wspomnienia własnego dzieciństwa.

JANINA PORAZIŃSKA — „O dwunastu z Zapiecka" il. O. Siemaszkowa s. 74 wyd. „Czytelnik".
Dwanaście dziewuszek z Zapiecka wprowadza czytelnika w czarodziejski światek dziecięcy. Dając pełen poezji obraz zabaw i prac wiejskich autorka uczy dzieci wielu prawd życiowych. Pełne uroku są także inne jej książeczki: „Kichuś Majstra Lepiglinu" — wyd. „Nasza Księgarnia", „Maciuś Skowronek" — wyd. „Nasza Księgarnia", „Była sobie gąska" — wyd. „Nasza Księgarnia" i in.

EWA SZELBURG-ZAREMBINA — „Wesołe historie" — Ks. Naukowa s. 64 il. B. Bocianowski.
Zbiór prozy poetyckiej o ogromnym wdzięku i lekkości w pomysłach i ich wykonaniu. Rytm i rym wiążący poszczególne człony prozy obok humoru i napięć dramatycznych dają pełną ruchu całość bardzo dla dziecka powabną. Inne książeczki: „A na kotki dwa" — wyd. Gebethner i Wolff, „Najmilsi" wyd. PZWS, „Podróż po mieście" — wyd. „Nasza Księgarnia", „Dzieci miasta" — wyd. Gebethner i Wolff i in.

A. M. SWINARSKI — „Odwiedziny smoka" s. 24 wyd. AWIR il. J. Mroszczan.
Wesołe bajki dla dzieci o drzewach, zwierzętach i kwiatach.

STEFAN THEMERSON — „Pan Tom buduje dom" il. Fr. Themerson s. 128, wyd. „Czytelnik".
Historia na wpół bajkowa a jednak prawdziwa o powstaniu wygodnego i ładnego domku. Doskonale ilustrowana książeczka, uczy szacunku dla pracy.

JULIAN TUWIM — „Zosia Samosia" il. Ha-Ga, wyd. „Czytelnik".
Pełne poezji i humoru wiersze, których artyzm polega na połączeniu pierwiastka realistycznego z fantazją przy wyjątkowej prostocie i oszczędności środków artystycznych. Urok książeczki podnoszą bogate, wielobarwne ilustracje. Inny zbiorek „Słoń Trąbalski" wyd. „Wiedza" zawiera równie popularne wśród dzieci wesołe i piękne wiersze.

L. WISZNIEWSKI — „Ołowiany Dobosz" il. Cz. Wielhorski, s. 32, wyd. „Czytelnik".
Miła, dostępna dla dziecięcego umysłu książeczka.

* * *

LITERATURA w życiu dziecka odgrywa znacznie większą rolę niż w życiu dorosłego człowieka. Jest ona bowiem dla niego nie tylko przeżyciem artystycznym, nie tylko źródłem wiedzy i pojęć, ale — najważniejsze w wieku kształtowania się — pomaga mu stawać się człowiekiem, wyzwalając, jak mówi Rubakin, tkwiące w nim siły i dając wzory, według których usiłuje ono stworzyć samego siebie.

Dlatego też uważnie i troskliwie szukamy wśród powodzi kolorowych okładek i ciekawych tytułów prawdziwych przyjaciół i doradców dziecka.

I jeśli po przeczytaniu wybranej przez nas książki młody czytelnik będzie rozumiał lepiej innego człowieka i społeczeństwo, w który wzrasta, jeśli książka wprowadzi go w nieznane, ale już dostępne dla niego dziedziny życia, dając rzetelną wiedzę i ukazując mu prawdziwy obraz świata, jeśli przeżywając wraz z ulubionym bohaterem jego przygody dziecko uczuje się lepsze, silniejsze, nabierze wiary we własne możliwości, — jeśli wreszcie pod wpływem piękna zawartego w książce dozna uczucia radości i zachwytu —

wtedy możemy być pewni, iż wybraliśmy dobrze.

Dla dzieci starszych i młodzieży



Książki społeczno-obyczajowe

HELENA BOGUSZEWSKA — „Świat po niewidomemu". Warszawa, Gebethner i Wolff, 1948; i 4 nl.
W opowiadaniach o ociemniałych dzieciach zaznajamia się czytelnik z ich otoczeniem. Jest to świat inny, różny, ale niemniej piękny i bogaty — świat bardziej subtelnych doznań wrażeniowych: dotyku, smaku, zapachu, dźwięku. Brak mu tylko kolorów, ich kontrastów i odcieni.

KAROL DICKENS — „Dawid Copperfield" tł. K. Beylin, il. L. Buczkowskiego, wyd. „Wiedza" (Mł)
Jedna z najpiękniejszych powieści świata, napisana przez wielkiego realistę angielskiego na początku XIX w.

JERZY GARDECKI — „Było nas trzech" s. 205 wyd. „Wiedza" (Mł)
Dzieje trzech chłopców — terminatorów w fabryce cyzelerskiej w Warszawie. Przeciwnościom losu trójka przyjaciół przeciwstawia entuzjazm młodości. Autor — znany rzeźbiarz, uczeń Rodina.

POLA GOJAWICZYŃSKA — „Dom na Skarpie", s. 159, wyd. „Czytelnik".
Ciekawa opowieść o dzieciństwie warszawiaka osnuta na tle życia czynszowej kamienicy Starego Miasta. Powieść przepojona jest atmosferą kultu pracy, patriotyzmem oraz głębokim przywiązaniem do zabytków Warszawy.

HALINA GÓRSKA — „Druga Brama", s. 232, wyd. „Książka".
Treścią powieści jest przyjaźń dwóch dziewczynek z różnych środowisk społecznych.

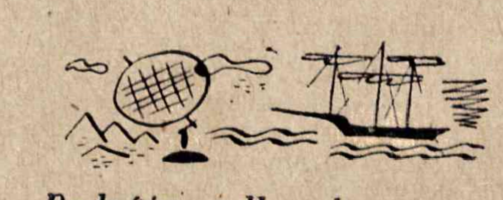
A. GRUSZECKA — „Od Karpat nad Bałtyk", il. J. Karolak, s. 284, wyd. „Czytelnik".
Piękna książka o przygodach chłopca ze wsi podhalańskiej wywiezionego przez Niemców na roboty. Dla ratowania kolegi bohater powieści organizuje ucieczkę, trafia do Kaszubów i odkrywa polskość Pomorza.

WALENTY KATAJEW — „Samotny żagiel", s. 3000, okład. H. Tomaszewskiego, wyd. „Książka" (Mł.)
Tłem powieści są stosunki społeczno - polityczne w Rosji w 1905 r, kiedy to w zorganizowane życie uderzył bunt marynarzy „Potiomkina".

KARIN MICHAELIS — „Dzieci z Nyhaven", il. Hjuler, s. 202, wyd. „Wiedza".
Urocza powieść o dzielnych dzieciach niezaradnej wdowy.

FERENCH MOLNAR — „Chłopcy z Placu Broni", s. 162, wyd. J. Mortkowicza.
Światowej sławy książka o zabawach chłopców na ulubionym placu.

STEFAN ŻEROMSKI — „Syzyfowe prace", s. 246, wyd. „Czytelnik".
Niezawodną ręką świetnego pisarza kreślone obrazy z życia szkoły na terenie Królestwa.



Podróże, odkrycia, wynalazki

CZESŁAW CENTKIEWICZ — „Biała foka", s. 307, wyd. „Czytelnik".
Wspomnienie z podróży na statku Istfell, który ruszył na połów fok. Książki Centkiewicza są kopalnią wiadomości o krajach podbiegunowych i o ludziach północy.

J. JEANS — „Podróż w czasie i przestrzeni", s. 232, wyd. „Czytelnik". (Mł).
Opis niezwykłej podróży obejmującej nie tylko ziemię, ale księżyc, planety, słońce, gwiazdy i mgławice pozagalaktyczne.

OLGA KUŹNIECOWA — „Wróg pod mikroskopem" tł. T. Zabłudowski, s. 244, wyd. „Wiedza".
Ciekawa powieść o życiu znakomitego twórcy bakteriologii i dobroczyńcy ludzkości Ludwika Pasteura.

STEFANIA SEMPOŁOWSKA — „Na ratunek", wyd. „Książka".
Dzieje bohaterskiej wyprawy niosącej pomoc rozbitkom, grupy Nobilego.

WSZĘDOBYLSKI dr. — „300.000 km/sek. z dr. Wszędobylskim", s. 147, wyd. „Czytelnik".
Szereg opowiadań, które w sposób żywy, ciekawy i dla każdego zrozumiały zaznajamiają czytelnika z najnowszymi zdobyczami techniki.

WSZĘDOBYLSKI dr. — „Najciekawsza podróż z dr. Wszędobylskim", s. 175, wyd. „Czytelnik".
Książka dla młodzieży i samouków, która przedstawia historię rozwoju wszelkich środków komunikacji i opisuje dalekie podróże po morzach podzwrotnikowych i Arktyce.



Książki historyczne

WACŁAW GĄSIOROWSKI — „Huragan" (przeróbka dla młodzieży), s. 595, wyd. „Wiedza".
Powieść z epoki napoleońskiej świetnie odtwarzająca ducha czasów. Pełen współczucia stosunek do walczących o swą wolność Hiszpanów, krytyczne spojrzenie na zaborczość Napoleona stanowią o nieprzemijającej wartości tej książki.

ANIELA GRUSZECKA — „W Grodzie żaków", il. J. Karolak, wyd. „Czytelnik".
Jest to obraz z życia żaków krakowskich oraz ich nauki w Collegium — za czasów panowania Zygmunta Augusta. Przygody żaków opisuje autorka plastycznie i ze znajomością epoki.

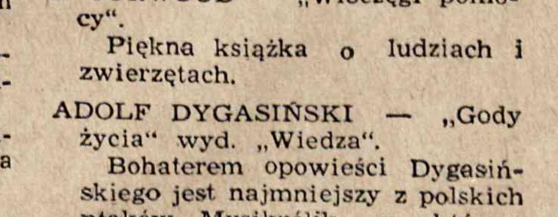
MARIA KONOPNICKA — „Olimpijczyk", str. 246, opr. wg. O. Hoeckera, il. L. Buczkowski, wyd. „Książka".
Opowiadanie to przenosi czytelnika w złoty wiek Peryklesa, w epokę sławy i wielkości Aten, która jest epoką najwyższej cywilizacji starożytnego świata.

JAN PARANDOWSKI — „Dysk olimpijski", str. 258, wyd. Gebethner i Wolff. (Mł).
Pełen barwy i plastyki obraz igrzysk olimpijskich z pierwszej połowy V wieku przed Chrystusem.

WALTER SCOTT — „Talizman", wyd. „Książnica - Atlas".
Powieść z czasów króla angielskiego Ryszarda Lwie Serce.

ANNA ŚWIRCZYŃSKA — „Arkona", s. 223, wyd. „Książka".
Opowieść o przygodach branki porwanej z ziem polskich przez Germanów.

WANDA WASILEWSKA — „Kryształowa Kula Krzysztofa Kolumba", s. 90, wyd. „Prasa Polska".
Dzieje odkrycia Ameryki napisane żywo i ciekawie.



Książki o zwierzętach

I. CURWOOD — „Włóczęgi północy".
Piękna książka o ludziach i zwierzętach.

ADOLF DYGASIŃSKI — „Gody życia" wyd. „Wiedza".
Bohaterem opowieści Dygasińskiego jest najmniejszy z polskich ptaków, Mysikrólik, w którym autor widział skromnego a serdecznie do ziemi ojczystej przywiązanego śpiewaka.

MARIA KOWNACKA — „Tajemnice uskrzydlonego serca" wyd. „Nasza Księgarnia".
Książka o współżyciu dzieci z ptakami.

JACK LONDON — „Biały kieł", wyd. Gebethner i Wolff.
Porywająca historia psa-wilka i obraz zmagań samotnego wędrowca z okrutną przyrodą północy.

ANTONINA ŻABIŃSKA — „Dżolly i S-ka". Wyd. „Czytelnik".
Dzieje przyjaźni gromadki „dzieci", z których tylko jedno jest małym człowiekiem. Autorka kocha zwierzęta i dlatego też jej miła książeczka może nauczyć właściwego stosunku do naszych czworonożnych przyjaciół.



Przygody i sport

EDWARD BASS — „Klub jedenastu", s. 133, wyd. „Awir".
Autor z humorem opowiada o dziejach pewnego wieśniaka i jego jedenastu synów, którzy założyli rodzinny klub sportowy.

KORNEL MAKUSZYŃSKI — „Skrzydlaty chłopiec", s. 232, wyd. Gebethner i Wolff.
Historia małego Ignasia, który chciał zostać pilotem i osiągnął swój cel po wielu trudach i walkach.

STEFAN ŁASZKIEWICZ — „Opowieści róży wiatrów". Okładkę projektował B. Arct, Warszawa, S. Arct, 1948; str. 269 i 3 nl. Mł.
Bohaterami tych niezwykle zajmujących opowiadań są polscy lotnicy. Nie załamują się oni psychicznie mimo chwilowej klęski w r. 1939. Walkę z wrogiem prowadzą zaciętą, bezwzględną. Odwaga, rzutkość umysłu, poczucie obowiązku, humor — to zalety, którymi zdobywają uznanie w świecie.

JANUSZ MEISSNER — „Szkoła orląt", wyd. „Awir".
Znana powieść o pilocie, który wychował grupę prawdziwych ludzi powietrza.

R. STEVENSSON — „Wyspa skarbów", s. 290.
Powieść awanturnicza z życia korsarzy.

M. TWAIN — „Przygody Tomka Sawyera", s. 237, wyd. „Wiedza".
Ulubiona książka kilku już pokoleń dzieci, które z ciekawością i wzruszeniem śledzą dzieje bohatera.



Baśnie, legendy, opowieści fantastyczne

MIGUEL DE CERVANTES — „Don Kichot", opr. Wittlin, s. 367, wyd. „Wiedza". (Mł).
Niezwykłe losy rycerza ukazujące młodzieży konflikt pomiędzy światem wyobraźni a rzeczywistością.

HALINA GÓRSKA — „O księciu Gotfrydzie, rycerzu gwiazdy wigilijnej", il. M. Hiszpańska, s. 146, wyd. „Wiedza".
Baśń o rycerzu bez skazy, który zwycięża zło bez oręża, a któremu dopomaga w walce cała przyroda.

WANDA WASILEWSKA — „Legenda o Janie z Kolna", wyd. „Prasa Wojskowa".
Z niezwykłym artyzmem opowiedziana legenda o śmiałym żeglarzu, towarzyszu Warneńczyka. Książka ma dużą wartość wychowawczą.



Wydajemy specjalny numer działu „Sztuka dla dzieci i młodzieży", aby dopomóc naszym czytelnikom przy wyborze książki. Oczywiście zestawienie to nie zawiera wszystkich dobrych pozycyj: ze względu na szczupłość miejsca, ze względu na to, iż część dobrych książek jest chwilowo wyczerpana, a także i dlatego, iż nie wszystkie wydawnictwa zaznajomiły nas ze swoim dorobkiem.

W ostatniej chwili nadesłano

IRENA KRZYWICKA — Dzieci wśród nocy s. 140 wyd. „Czytelnik".
Opowiadanie o gromadce dzieci, które dzielnie radziły sobie podczas zawieruchy wojennej.

KAZIMIERZ KONARSKI — „Dwie Matki" wyd. „Nasza Księgarnia".
Powieść dla dzieci starszych.

MARIA DĄBROWSKA — Przyjaźń wyd. J. Mortkowicz.
Dzieje prawdziwej przyjaźni z chłopcami ze wsi i z miasta.
„Uśmiech dzieciństwa" wyd. J. Mortkowicz.

Kolumnę opracowała **Maria Kann**

WYSTAWA KSIĄŻKI RADZIECKIEJ

Dwie gabloty, a raczej dwa stoiska mówiły nam o radzieckiej książce dla dzieci i młodzieży. Nie wysuwały się one z rzędów systematycznie uszeregowanej wystawy, tonęły w bogactwie wydawniczego ruchu, ale znawcy i miłośnicy książki dla dzieci, szukali uporczywie tego działu, sława bowiem tego typu literatury w Związku Radzieckim dotarła dawno już do Polski.

Nad stoiskami widniały słowa Maksyma Gorkiego „Wszystko co dobrego we mnie — zawdzięczam książce" i można je traktować jako motto, a raczej inspirację wielkiej wydawniczej pracy podjętej dla najmłodszych czytelników. Wiara w wartość wychowawczą i kształcącą książki przegląda ze staranności wydań, z poziomu i wartości tematycznej, z wysokości nakładu, a przede wszystkim ze spisu nazwisk autorów, gdzie obok Marszaka i Gajdara są Majakowski, Paustowski, Priszwin, Fadiejew. Wydaje się, iż każdy wielki pisarz w Rosji chce dołożyć swoją książkę do tworzącej się literatury dla dziecka.

Tematyka radzieckich książek jest różnorodna, przeważa w niej jednak ton dydaktyczny.

Majakowski np. doradza dzieciom „kim być", (temat tak ważny w okresie dzieciństwa) poucza też „co jest dobre, a co złe".

Dużo wiadomości znajdujemy w książce „Ja mieszkam w Moskwie" A. Barto lub w opisie podróży z Charkowa do Moskwy Żytkowa pt. „Co widziałem". Jest dla najmłodszych książeczka „Rok w kolchozie" — obrazki do opowiadania. Nie tylko więc miasto przemawia do dziecka, ale i wieś. Ciekawie ułożony jest kalendarz dla najmłodszych, postępujący według pór roku w doborze tematyki. Eksperymentem w tej dziedzinie jest książeczka pt. „Abecadło nut" gdzie udostępnia się czytanie nut, przez wiersz tłumaczący pewne znaki muzyczne. Ważną pozycję zajmują tematy wojenne, wśród nich wysuwa się na czoło książka Tichonowa „W te dni" — o bohaterstwie dzieci w latach wojny. Dla młodzieży temat wojenny znalazł wyraz w książce Fadiejewa o symbolicznie już teraz pojmowanym tytule „Młoda gwardia". Wyszedł też cały cykl książek o wojnie i parę książek specjalnie poświęconych czynom i udziałowi młodzieży w walce.

Udostępniono dzieciom dzieła klasyków jak Puszkina, Lermontowa, Kryłowa i i., przy tym zarówno w okładce jak w ilustracjach widać dążenie do odtworzenia stylu i atmosfery epoki, w której powstawały te dzieła. Np. piękne drzeworyty Kaniowskiego ilustrujące bajki Kryłowa.

Dzieci radzieckie znają także w tłumaczeniu arcydzieła światowej literatury, na wystawie znajdowały się przekłady książek Vernego, Dickensa, Londona, Defoe i i.

We wszystkich książkach przeważały ilustracje realistyczne. Mistrzem wielkiej miary jest Czarneszin, zaś Lebiediew zastosował ciekawy sposób uzupełnienia tekstu rysunkami (metoda stosowana u nas przez F. Themersona).

Zetknięcie grafików z pracą drukarską pozwoliło na osiągnięcie wysokiego poziomu techniki.

Praca nad wydawaniem książek dla dzieci skupia się w Państwowym Wydawnictwie Literatury dla dzieci (w skrócie Detgis). W ostatnim dziesięcioleciu Detgis wydał dziesięć tysięcy dziewięćset osiemdziesiąt osiem pozycyj o łącznym nakładzie trzystu dwudziestu ośmiu milionów. Cyfry poszczególnych wydań wahają się od 30 do 100.000. Niskie ceny książek są uzyskiwane dzięki wysokim nakładom, a również dzięki niskiej jakości papieru. Taniość książki nie wpływa jednak na jej szatę graficzną.

Książki są wydawane w różnych językach radzieckich republik. I tak np. książki Marszaka wyszły w pięćdziesięciu sześciu językach, Gajdara w czterdziestu ośmiu itd.

Należy podkreślić, iż książki wydawane przez Detgis dokładnie określają zawsze wiek czytelnika, dla jakiego są przeznaczone.

O bliskim kontakcie pomiędzy twórcami i czytelnikami świadczy prośba zawarta przy końcu książki, aby czytelnik zechciał nadesłać autorowi swoje uwagi i życzenia.

i-ka

BOGUSŁAW KOPYDŁOWSKI

INWENTARYZACJA ZABYTKÓW

Czytelnicy nasi znają zapewne tło i przebieg ponurych zajść w Kamieńsku i Gorzkowicach, które niedawno znalazły swój epilog w wyroku sądowym. Od jednego z uczestników studenckiej ekspedycji naukowej, która padła ofiarą fanatyzmu podsycanego przez świadome swych celów wstecznictwo, otrzymaliśmy korespondencję. Charakteryzuje ona szczegółowo rodzaj pracy, wykonywanej przez zmasakrowanych studentów, wyjaśnia jej znaczenie dla kultury narodowej.

„Inwentaryzacja zabytków polskich" to spis rzeczy, które są zabytkami i mieszczą się w granicach Rzeczypospolitej Polskiej.

Do zasadniczej czynności inwentaryzacji , a więc pracy podjętej dla sporządzenia inwentarza, należy rozpoznanie, opisanie i sfotografowanie zabytku. Trudno bowiem orzec na pierwszy rzut oka, że właśnie ten budynek, ta rzeźba, czy ten obraz odpowiada wymaganiom historyka sztuki. Gdyby tak się działo, nie można by tego nazwać pracą naukową. Bo inwentaryzacja musi i powinna być podstawowym materiałem do dalszych badań historii sztuki. Dlatego też przed przyznaniem jakiejś rzeczy tutułu „zabytek" trzeba tę rzecz dobrze zbadać, obejrzeć, ustalić możliwie wszystkie dane, a najważniejsze sprawdzić, czy nie jest przypadkiem kopią — jakże nieraz doskonałą — rzeczy starej, naśladownictwem, zrobionym kilkanaście lub nawet kilka lat temu. Historyk sztuki może się pomylić. Czasem ta pomyłka ujawnia się już przy opisie, czasem jednak można ją odkryć dopiero na podstawie studiów bibliotecznych i archiwalnych.

Całości badań dopełnia fotografia. Jest ona dokumentem ilustracyjnym, równocześnie zaś materiałem pomocniczym przy dalszych opracowaniach.

Jest jeszcze jedna czynność, która wchodzi w skład inwentaryzacji: zdjęcia pomiarowe. Odnosi się to tylko do obiektów architektury, założenia miast i osiedli, czasem parków. Zdjęcia pomiarowe wykonuje architekt, mierząc całość i wszystkie szczegóły, co w rezultacie daje dokładny plan opisywanego zabytku.

„Zasady polskiego inwentarza zabytków sztuki", wydane przez Państwowy Instytut Historii Sztuki w Warszawie (1948), określają cel całej tej pracy, związanej z wielkim nakładem trudu czasu i kosztów. Czytamy tam: Inwentarz jest niezbędny: a) do należytego wykonywania opieki nad zabytkami sztuki, b) do badań naukowych, mających na celu przedstawienie dziejów sztuki polskiej oraz kulturalnego życia narodu, c) do rozbudzenia i podtrzymania w szerokich warstwach społeczeństwa zainteresowania zabytkami przeszłości, a przez to umiłowania kraju ojczystego, d) do rozpowszechniania wiadomości o zabytkach sztuki i kultury polskiej również wśród obcych.

W tych czterech krótkich zdaniach zawarte są, jakże doniosłe i szczytne cele, jakie stawiają sobie historycy sztuki, sporządzając inwentarz zabytków.

Przy Ministerstwie Kultury i Sztuki istnieje instytucja mająca nazwę: Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków. Tutaj zbiegają się wszystkie nici administracyjne i naukowe całej gospodarki państwowej w odniesieniu do zabytków przeszłości. Pomoc w terenie niosą konserwatorzy przy urzędach wojewódzkich, oraz referenci kultury i sztuki w starostwach. Nie jest ona jednak w stanie dostatecznie czuwać nad wszystkimi zabytkami. Nie jest w stanie wiedzieć, że właśnie w tej a tej miejscowości, odległej o kilkadziesiąt nawet kilometrów od stacji kolejowej gdzieś w zapadłych lasach, znajduje się chałupa, zwykła chałupa wiejska, wybudowana akurat dwieście lat temu i że właśnie dziś postanowiono ją rozebrać. Jest za ciasna, ściany gniją, dach przecieka, słowem jest już za stara. O tym wypadku przecież gmina, a tym bardziej właściciel nie zawiadomi nikogo i rozbierze ją, a drzewo zużyje na opał. W ten sposób zniknie z powierzchni ziemi bardzo ważny dokument polskiego budownictwa drewnianego na wsi. Do tego, aby takie wypadki zdarzały się coraz rzadziej, służy inwentarz. Na podstawie jego opisów czynniki decydujące wystosują odpowiednie zarządzenia do niższych instancji, a w razie potrzeby wyznaczą pewną sumę pieniędzy, aby na koszt Skarbu Państwa utrzymać przy życiu możliwie długo ten punkt, świadczący o kulturze narodu.

Że takie fakty istnieją, przytoczę kilka spostrzeżeń z terenu powiatu piotrkowskiego. We wsi Szczepanowice, gm. Gorzkowice, znajduje się dwór drewniany, pochodzący z roku 1610. A więc liczy sobie 338 lat. Ten właśnie dworek posiadający nadto we wnętrzu bardzo ciekawy i bogato rzeźbiony kominek, też z tego czasu, został zakwalifikowany na rozebranie jeszcze w tym roku. Decyzję tę wydała — rzecz to bardzo smutna — Samopomoc Chłopska. Ta sama instytucja przeznaczyła na zniszczenie w tejże gminie inny dworek, we wsi Gościnna. Jest on o parę lat młodszy od wzmiankowanego wyżej. To samo ma spotkać dworek we wsi Modrzewek, gm. Golesze. Drewniany budynek pochodzi z pierwszej połowy XIX wieku, ale miejsce to posiada o wiele starsze tradycje. Piwnice jego pamiętają czasy polskiego renesansu. Tu mianowicie urodził się wielki działacz i pisarz humanizmu polskiego, Andrzej Frycz Modrzewski. I takich wypadków jest więcej. Cóż tedy stałoby się z tymi zabytkami, gdyby nie wysiłek inwentaryzatorów, którzy je odnaleźli i zawiadomili odpowiednie władze? Dzięki temu przetrwają one jeszcze długi czas.

Inwentarz ponadto powinien spełniać funkcję społeczną. Ponieważ język jego jest prosty i jasny opisy krótkie i zrozumiałe, opatrzone licznymi ilustracjami, może być czytany przez wszystkich. Znane są wypadki, że książka ta trafiała, skierowana czyjąś rozumną inicjatywą, do biblioteki świetlicy wiejskiej. Było to na terenie pow. żywieckiego, którego inwentarz w tym roku wyszedł z druku. Z prawdziwą ciekawością i zainteresowaniem czytano go wspólnie i podziwiano ilustracje, aby potem w naturze oglądać opisane zabytki. Ileż taka książka daje światła i wiedzy. Znajomość własnego dobra kulturalnego nie tylko podnosi wiedzę człowieka, ale nakazuje mu myśleć o tym w sposób inny aniżeli to czynił do tej pory, uczy patrzeć oczami, które zobaczą już nie ruderę, ale przeszłość jej w całym zespole podobnych zjawisk. Człowiek rozumiejący doniosłość każdego zabytku, człowiek prosty, a jednak umiejący opowiedzieć jego historię, a nawet nie mylący się co do daty — rozwija w sobie pietyzm dla dzieła sztuki. Rozumie jego potrzeby, opiekuje się nim.



Dwór w Modrzewku zachowa nadal pamięć Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Różne są systemy wykonywania spisu zabytków. Np. w Czechosłowacji pracowało przy tym całe społeczeństwo. Rozesłano ankietę do poszczególnych urzędów, duchowieństwa, szkół itp., na którą osoby powołane odpowiadały w formie opisów i fotografii. W ten sposób w krótkim czasie zebrał się całkowity materiał dotyczący stanu posiadania zabytków. Był to zatem system pracy zespołowej, która obejmowała całe społeczeństwo. W Polsce działo się inaczej. Inwentarz taki sporządzała jedna osoba i to tylko w granicach jednego powiatu. To pociągało za sobą niemożliwość wykonania całego zadania przez jedno pokolenie historyków sztuki. Licząc bowiem, że w ciągu roku opracowałoby się zabytki jednego tylko powiatu, co jest niemożliwością, trzeba by na całą inwentaryzację poświęcić przeszło dwieście pięćdziesiąt lat. Dlatego też Koło Studentów Historii Sztuki U. W. z pomocą Centralnego Biura Inwentaryzacji stworzyło nowy system pracy zespołowej. Postanowiono w miesiącach letnich zgromadzać młodych historyków sztuki w obozach naukowo-wypoczynkowych, aby potem, po kilku takich praktykach, każdy z uczestników mógł już na własną rękę prowadzić pracę w terenie.

Pierwszy tego rodzaju eksperyment miał miejsce we wrześniu, pod Sulejowem w pow. piotrkowskim. Organizacja pracy była bardzo prosta, obliczona na możliwie dużą wydajność, przy równoczesnym zwróceniu uwagi na momenty wypoczynkowe. CBI powołało spośród młodych historyków sztuki całej Polski szereg osób na stanowiska instruktorów. W tym celu grupa ta odbyła osobny kurs przygotowawczy przed rozpoczęciem obozu i w ten sposób przygotowana mogła sprostać podjętemu zadaniu. Wszyscy uczestnicy, którzy zjawili się w zdrowej i celowo zagospodarowanej okolicy obozu Polskiej YMCA, zostali podzieleni na grupy, złożone z kilku osób. Co drugi dzień rano, grupy te wraz ze swoimi instruktorami, wyruszały w teren dwoma samochodami na trasy ustalone dnia poprzedniego przez konferencję instruktorów. Powrót następował w godzinach wieczornych. Dnie pracy obozowej dzielił każdy uczestnik między zajęcia związane z uporządkowaniem notatek i ustaleniem opisu, wykłady poświęcone zagadnieniom inwentaryzacji, a wypoczynek nad brzegiem Pilicy, o ile na to pozwalała pogoda.



Dwór w Gościnnej nie zostanie zniszczony, wie o nim CBI

Pamiętne wypadki w Kamińsku i w Gorzkowicach wstrząsnęły wszystkimi, ale nie odebrały ducha. Pracę, na skutek zarządzeń władz, przerwano tylko na kilka dni, by potem z jeszcze większym zapałem podjąć ją na nowo. W dniu 17 października opuściła teren pow. piotrkowskiego ostatnia grupa, która uzupełniała opisy i fotografie.



Inwentaryzacja ochroniła przed rozbiórką dwór w Szczepanowicach

Trudno w tych kilku słowach zamknąć bieg wypadków całego miesiąca. Jedno trzeba tylko podkreślić, że pomimo tak ciężkich przejść, pomimo złej pogody i trudności wynikających może z braku doświadczenia, humor i dobra chęć nigdy nie opuszczała uczestników. Nie było dla nich rzeczy niemożliwych. Ani piaszczysta droga, gdzie podkładało się na przestrzeni nieraz kilometra gałęzie pod koła samochodu, ani deszcz, ani cień obawy przed ponownym napadem, nie przełamały tego zapału. Co więcej, jakby nie dosyć było pracy, zorganizowano dla gimnazjów piotrkowskich popularne wykłady na temat sztuki i zabytków tego miasta.

Była to więc praca pod każdym względem zespołowa, ale obliczona na dalszą metę, jako przeszkolenie dużej kadry inwentaryzatorów. Wyniki okażą się dopiero za kilka lat w postaci wielkiej ilości tomów inwentarza. Dziś jednak, jako pozostałość i pamiątka po pierwszym tego rodzaju obozie, powstaje—jeden tylko co prawda — tom, omawiający zabytki powiatu piotrkowskiego.

Jeżeli teraz zreasumujemy to wszystko, co tu powiedziałem, to w jakim świetle przedstawią się wypadki, które miały miejsce owego pamiętnego dnia w Kamińsku i Gorzkowicach? Czy gdyby ludzie ci dokładnie wiedzieli, jakie cele przyświecają studentom, co oni robią, na co się robi spisy zabytków — słowem, gdyby ci ludzie mieli więcej wiedzy o zagadnieniach związanych ze sztuką, czy słuchaliby podszeptów plotkujących dewotek i znanych wszystkim przywódców całego zajścia? Pewno nie.

A pobici? To pokaże czas. Dziś już wiadomo, że połowa z tych osób zostanie kalekami na całe życie. Za co? Za to, że pracowali dla podniesienia kultury narodowej.

Bogusław Kopydłowski

Film • Film • Film • Film • Film

Dwugłos o filmie „SŁOŃCE WSCHODZI"

Film „Słońce wschodzi", który wszedł na polskie ekrany, nie był niespodzianką. Powojenne filmy włoskie zostały poprzedzone docierającymi do nas zza granicy głosami krytyki pełnymi uznania i zachwytu nad nową włoską szkołą filmową.

Film „Słońce wschodzi" rozgrywa się na terenie majątku obszarnika włoskiego i pokazuje z jednej strony pracowników folwarku i robotników cegielni, należącej do majątku, z drugiej dwór wypełniony znudzonymi, szukającymi ekscentrycznych rozrywek ludźmi „wyższej sfery". Badoglio uciekł, do domów wracają żołnierze włoscy, Niemcy terrorem starają się opanować sytuację. W odpowiedzi na to powstają oddziały partyzanckie „garibaldczyków", z którymi solidarnie współpracują masy robotnicze i chłopskie.

Ten oto okres historii Włoch obrali sobie realizatorzy filmu za tło. W sposób jasny i zdecydowany przeciwstawiono sobie dwa światy: robotników walczących o wyzwolenie i prawo do życia i „panów", którzy wprawdzie nie lubią Niemców, po cichu jednak, „z zachowaniem pozorów", robią interesy ze stacjonującym w majątku oddziałem Wehrmachtu.

Należy podkreślić, że realizatorzy (Vergano!) z całą pasją i nienawiścią pokazali środowisko ziemiańskie, unikając jednak szarży i łatwizn, o które przy takiej okazji nie trudno. Właściciel majątku nie sprzyja Niemcom i, kiedy pierścień partyzantów zacieśnia się wokół oddziału Wermachtu, dyskretnie ujawnia się jako członek konspiracji (ma się rozumieć „jego sfery"!).

Jakiego typu jest to konspiracja nie wiadomo, gdyż zarówno on jak i jego żona swoją postawą psychiczną i światopoglądową nie wiele różnią się od Niemca, dowódcy stacjonującego oddziału: cechuje ich jednakowy cynizm i znudzenie wojną, która narzuca ograniczenia. Nie rozumieją sensu tej wojny. Niechęć do okupanta, jaka urasta w nich stopniowo, wywołana jest raczej brutalnością oficera niemieckiego i jego brakiem manier niż zrozumieniem sprawy (zresztą oficer, który miota się dużo i wściekle — jest najsłabszą rolą i jeszcze jednym dowodem na to, jak trudno odtworzyć typowego Niemca na ekranie).

Wokół roztańczonego dworu rozwija się świadomy ruch oporu robotników i chłopów. W barakach dworskich narasta nienawiść do Niemców, rodzą się plany samoobrony, które przybierają coraz bardziej zorganizowane formy. Robotnicy wiedzą dobrze, że na nich spoczywa cały ciężar walki — gdyż mieszkańcy dworu korzystając z pozorów przymusowej neutralności, handlują i prostytuują się z Niemcami — i oni w końcu wypędzają Niemców. Należy przy tym podkreślić, że realizatorzy „Słońce wschodzi" zakończyli film akcentem optymistycznym, tak rzadkim w filmach przypływających do nas z zachodu. To jest też jeszcze jeden dowód odwagi.

Jedyną postacią w tym filmie, która budzi zastrzeżenie przez brak konsekwencji, to żona właściciela majątku. Pani lekkich obyczajów, dość cyniczna — pod koniec filmu nieoczekiwanie zaczyna się solidaryzować z robotniczym ruchem partyzanckim. Widocznie i dla scenarzystów staje się w końcu kłopotliwa: na wszelki wypadek dali jej śmierć lekką i nie zobowiązującą do komentarzy. Źródła nieklarowności wątku postaram się jeszcze wyjaśnić.

O formalnych zaletach filmu włoskiego słyszeliśmy dużo, widzieliśmy je zresztą w filmie „Dzieci ulicy". Film włoski zabłysnął po wojnie krótkotrwale ale silnie i z pewnością wywrze wpływ na kinematografię światową, a więc i polską. Warto dlatego rozważyć osiągnięcia włoskiej szkoły realistycznej i jej perspektywy na przyszłość.

Film „Słońce wschodzi" jest realistyczny nie tylko przez swoją tematykę. Autentyczny plener, brak dekoracji, nieuszminkowane twarze aktorów i statystów, zerwanie ze sztucznym oświetleniem — to wszystko daje głęboko prawdziwy obraz życia. Poważnym niebezpieczeństwem jest zaczynająca kiełkować tendencja „polowania na realizm". Obiektyw wyraźnie szuka, co by tu jeszcze wynaleźć „prawdziwszego" i stwarza realizm, którego wyrafinowanie prowadzi do stylizacji. Scena pogrzebu dziecka uchodźcy w omawianym filmie popiera mój sąd chyba najlepiej. Scena ta jest mało usprawiedliwiona w kompozycji filmu, reżyser wsadził ją jako jeszcze jeden realistyczny smaczek.

Widziałem dwa włoskie filmy: „Paisę" i „Tragiczne polowanie". Oba te filmy są realistyczne, ale realistyczne samorzutnie, nie wystudiowane. Porównując te dwa filmy z omawianym, nasuwa się obawa o przyszłość tej szkoły filmowej: Czy kontynuatorzy nie zwichną założeń twórców szkoły i czy nie rozpocznie się licytacja w realizmie filmowym, kończąca się manierą. Zaważyłoby to fatalnie na problematyce filmu.

Na szczęście Vergano nie oddał się całkowicie zabawie w realizm i problem społeczny zarysował wyraziście. Natomiast sprawa żony właściciela majątku zaginęła w zawierusze realistycznej bitwy partyzantów z Niemcami. Tak samo zabicie brata Cezare'a przez ruch oporu nie jest dostatecznie umotywowane. Widzimy go jedynie handlującego z Niemcami — o tym zaś, że jest szpiclem, dowiadujemy się z dialogu; ten sposób dowodzenia jest jednak mało przekonywający.

Podobnych przykładów znalazłoby się więcej.

Ciekawy i indywidualny koloryt nadaje filmom włoskim tło muzyczne. Ulubionym chwytem jest podkładanie pod dialog piosenek włoskich śpiewanych nosowym głosem kobiecym („Dzieci ulicy", „Słońce wschodzi").

Tych kilka uwag krytycznych nie przesądza bynajmniej o wartości filmu. „Słońce wschodzi" jest bardzo dobrym filmem. Jednakże po wysłuchaniu czy przeczytaniu tylu pochwał pod adresem filmów włoskich i po oglądnięciu paru z nich warto się zastanowić nad kierunkiem, w jakim się ten realizm rozwija. Tym bardziej, że filmy „Paisa" i „Tragiczne polowanie" są jednak lepsze od omawianego.

Tadeusz Konwicki

Rzadko zdarza się w produkcji Zachodu film, który by w tak szczęśliwy sposób łączył w sobie wysoki poziom artystyczny, awangardową pasję poszukiwania nowych form, z konsekwencją i świadomą treścią ideologiczną. „Słońce wschodzi" jest filmem pod każdym względem bardzo udałym.

Realizacja filmu społecznego nie jest łatwa w warunkach kapitalistycznych, zwłaszcza filmu zdecydowanie lewicowego. Droga, jaką pójdzie nowa kinematografia włoska jest nieznana. Opuszczenie Włoch przez Vergano, reżysera „Słońca" nic w tej mierze dobrego nie wróży. Tych kilka filmów jednak, które w latach 1944—47 wyprodukowała ambitna kinematografia włoska, pozostanie na zawsze w historii sztuki filmowej.

Zdaniem krytyki międzynarodowej twórczość włoska wspomnianego okresu jest najbliższa twórczości radzieckiej. Elementy owego sąsiedztwa z dziełami Eisensteina, Pudowkina, Ermlera i innych występują w filmie „Słońce wschodzi" szczególnie silnie.

Wybór tego właśnie filmu na uczczenie Kongresu Zjednoczeniowego Klasy Robotniczej jest trafny. Ponieważ nowe formy życia wymagają dla siebie nowych form w sztuce, ze wszystkich stron rozlega się dziś wołanie o realizm socjalistyczny. Otóż „Słońce wschodzi" jest doskonałym wzorcowym przykładem jego realizacji w dziedzinie filmu.

Włoski reżyser potrafił tu w sposób inteligentnie przemyślany odnaleźć dla określonej treści społecznej odpowiadającą jej formę. Ta doskonała harmonia treści i formy, szczególnie rzadka i trudna do osiągnięcia w kinie, przesyca cały obraz urzekającą atmosferą prawdy.

De Santis i Vergano, twórcy scenariusza, pokazali nam maszynerię sił, które się we Włoszech północnych, okupowanych w latach 1943/45 przez Niemców, przeciwstawiły faszyzmowi. Nie tylko to: pokazali nadto, d l a c z e g o się one przeciwstawiły.

Są w filmie momenty, przypominające scenami konspiracji i walki francuską „Bitwę o szyny" René Clementa. Ale tam mieliśmy tylko dwa podmioty działające: Niemców i Francuzów i ich działanie: walkę. Tu podmiotów mamy tyle, ile klas społecznych dało się wyróżnić na wsi włoskiej, plus, naturalnie, Niemców. A i działań jest znacznie więcej, choć walka z przemocą wroga zachowuje miejsce naczelne.

Jest to więc taka „walka o szyny", wzbogacona o walkę klasową, a więc poszerzona o tło społeczne. Niewątpliwie akcja zyskuje przez to na szybkości, a nici intryg mnożą się i krzyżują.

Wydaje się, że konflikty wewnętrzne, aczkolwiek znacznie łagodniejsze i znacznie bardziej skomplikowane, były reżyserowi bliższe, one też zostały wycieniowane szczególnie starannie. Walka ludu włoskiego z niemieckim okupantem potraktowana została początkowo trochę pobieżnie, dzięki czemu w ten wątek wkradło się nieco szablonu (wjazd Niemców do wioski). Ale to bardzo drobne usterki.

Najsilniejszym akcentem filmu jest pozytywna wiara w siłę ludu włoskiego. Bezradni obszarnicy odjeżdżają ze sceny elegancką karetą. Pozostaje lud, pozostają partyzanci, którzy nie będą niewolnikami faszyzmu ani imperializmu. Do nich należy nowe życie.

Ciekawe są formalne podstawy włoskiego realizmu, których stworzenie jest w znacznej mierze dziełem samego Vergano. Reżyser operuje tu potrójną prostotą, prostotą zamierzoną, która zapobiega rozpraszaniu uwagi widza, bądź niepotrzebnym dygresjom scenarzysty, czy nawet tylko operatora.

Po pierwsze jest to prostota twarzy. Po drugie — prostota wnętrza. Po trzecie wreszcie — prostota fotografii.

Prostota twarzy polega na dobieraniu odtwórców o powierzchowności możliwie pospolitej. Jest to reakcja na szablon, w myśl którego kręci się gros filmów zachodnich (a równocześnie ciekawa filiacja z filmem radzieckim).

Prostota wnętrza jest założeniem podobnym. Vergano pokazuje nam zarówno wnętrza bogate jak i ubogie. Wnętrze zamożnego dworu, pańskiej rezydencji, nie jest jednak prospektem firmy meblowej, a wnętrze baraku dla uchodźców ciemną, piwniczną norą. Są to zwykłe wnętrza mieszkalne, z całą masą niepotrzebnych i niekoniecznych dla akcji drobiazgów: jakichś poniewierających się pustych butelek, niepotrzebnych pudełek, zarzuconych dzienników, zapomnianych świec i kalamarzy.

Technika fotografii jest w swej prostocie niemal już rewolucyjna. Vergano zerwał z metodą konwencjonalnego oświetlania aktorów, czy rozgrywanych scen. W licznych egzemplarzach oglądać możemy sceny, w których źródło oświetlenia niczym się nie tłumaczy. Na przykład: bohater wypada nocą na zupełnie ciemną klatkę schodową. Zamiast dać rozproszone i słabe światło na cały plan, operator pozwala sobie na rzucenie jasnej wiązki promieni na wystraszoną, czy też przejętą twarz aktora.

Spotyka się też nierzadko scenę przy jednej np. świecy, a tymczasem plastycznie oświetlona twarz bohaterki wskazuje, że została oświetlona co najmniej czterema różnymi reflektorami, o różnej intensywności światła. Daje to oczywiście operatorowi całą dodatkową gamę możliwości, nie zmniejszając efektu realistycznego.

Vergano bardzo odważnie poszedł po drodze fotografii realistycznej. Oznaczało to świadomą rezygnację z wielu efektów świetlnych, z wielu „smaczków" operatorskich, zwłaszcza licznych zdjęć nocnych i plenerów. Do niełatwych tych wskazań potrafił się doskonale zastosować operator Aldo Tonti, któremu należy się tu osobna pochwała.

Spośród wielu rewelacyjnie mocnych scen filmu wypada podkreślić scenę egzekucji księdza i jednego z partyzantów, zbudowaną na wrażeniach nie wzrokowych, lecz dźwiękowych. Prowadzony na śmierć ksiądz najpierw bezwiednie i cicho, potem świadomie i coraz głośniej szepcze słowa litanii, którą podchwytuje chóralnie cała spędzona na plac egzekucji ludność wioski. Tłum urasta dźwiękiem. Widać, jakie wrażenie robi ta chóralna manifestacja na Niemcach.

Wzorem subtelności jest scena śmierci dziedziczki, niemal lirycznie wmon-

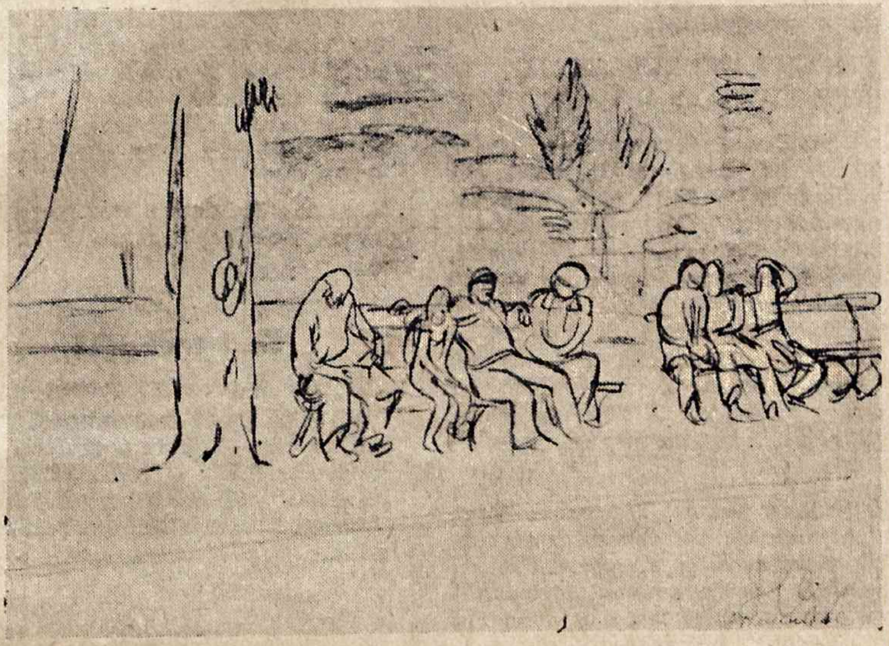
(Dokończenie na stronie piętnastej)



Henryk Grunwald: Ustka, ul. Kosynierów

GRAFIKA

Z teki Henryka Grunwalda



Henryk Grunwald: Ogród Saski



Henryk Grunwald (rysunek ołówkiem)



Henryk Grunwald: Nieprzejednani



Chagall Kompozycja

PARADOKSY ROMANTYCZNE

(Dokończenie ze strony czwartej)
istotną podstawę twórczości poety stanowi dziedzina mistyki*).

Należy przyznać, że do takiej interpretacji uprawnia niejedna wypowiedź poety, który już po „Panu Tadeuszu" zapowiada nawrót do „Dziadów" — chce z nich uczynić jedyną książkę swą „wartą czytania". Mickiewicz zapowiedzi swej nie spełnił — „Dziadów" nie skończył, nie dokonał połączenia fragmentów w jedną całość, utwór, z którego chciał uczynić dzieło życia, pozostawił w ułamkach. W istocie próbom galwanizowania wątków romantycznych towarzyszy zaniechanie twórczości poetyckiej.

Zastanawiając się nad tą sprawą, szukano wyjaśnień w życiu osobistym, w przejściach poety, wyczerpaniu geniuszu twórczego, trudnościach życiowych itp. Sprawy natury czysto prywatnej do końca w pewnym sensie pozostaną zagadką. Natomiast historia literatury daje nam szereg wskazań przedmiotowych odnośnie rozwoju i upadku poszczególnych rodzajów w piśmiennictwie artystycznym, co stanowi zjawisko natury ogólnospołecznej, mniej zależne od przejść osobistych twórców.

Określenie kierunku rozwoju poezji Mickiewicza, daje rozwiązanie tendencji kierunkowych literatury okresu.

W skali międzynarodowej ewolucja poezji Mickiewicza rysuje się wyraźnie, odbija tendencję istotnie przeważającą w epoce. Nie stanowił jej romantyzm — wbrew naszym teoretykom — ani w Polsce ani gdzie indziej.

Podobną ewolucję znajdziemy u przodujących pisarzy innych krajów, tych przynajmniej, którzy pozostawili dzieła trwałe, a nie tylko fragmenty poetyckie, nieraz zresztą ciekawe, zapładniające na przyszłość. Podobną drogę wcześniej przechodził Goethe. — To samo u współcześników Mickiewicza we Francji czy w Rosji, gdzie wielki rówieśnik Mickiewicza, Puszkin, daje przezwyciężenie fermentu romantycznego, zwrot do wyraźnej, przejrzystej konstrukcji, do realizmu bodaj jeszcze wyraźniejszy.

Pewnej niezgody Mickiewicza teoretyka, szukającego ciągle rozwiązań w mistycyzmie — z jego największym dziełem, szukać należy bodaj w izolacji społecznej poety, w oddzieleniu emigracji od przemian zachodzących w kraju, tak w umysłowości jak i literaturze. Niemniej „Pan Tadeusz" dał potężne wsparcie tendencjom realizmu.

Chaos, o którym wspomniałem, nie powstał przypadkiem. Od początku kierunki zagraniczne mieszano — przybywały one razem, burzliwszy, efektowniejszy romantyzm zacierał przeciwników. Dawał ówczesnej awangardzie broń przeciwko pretensjom starego klasycyzmu, który wyrodził się w jakiś naśladowczy formalizm.

Po zwycięstwie „burza i napór" nie mogły wystarczać. Bogactwa artystyczne romantyzmu — swobodna gra puszczonej samopas wyobraźni, możliwości fantastyki, rozwijanie pierwiastków baśniowo-podaniowych, erupcje sentymentalizmu — zdawały się nieograniczone z początku — później kierunek wykazał słabe strony. To widzimy w „Dziadach", gdzie panuje nieograniczona swoboda formalna i treściowa. Zawierają one elementy dramatu, widowiska operowego, poematu opisowego, dialogi, monologi, arie, śpiewy, przedstawiają duchy i ludzi żywych, współczesnych. Ale ta nieograniczona, zda się, swoboda fantazjowania poetyckiego przy zużytkowaniu najróżniejszych form nie prowadziła daleko.

Lekceważenie budowy utworu, dowolność konstrukcyjna przy znamiennym dla romantyzmu braku kontroli spraw natchnienia, stwarzała podobieństwo szans zarówno dla porywów genialności, jak i dla kiczu. (Widzimy to i we Francji, np. u Victora Hugo). Boy świętokradzko ośmielił się zwrócić uwagę na podobne momenty w słynnych improwizacjach Mickiewicza, które tak porywały współczesnych. Mickiewicz, wiadomo, do tych ustnych wylewów poezji zaufania nie miał i notowania swoich improwizacji zabraniał. Wielka zaś improwizacja III części „Dziadów" stanowi popis mistrza, świadomego wirtuoza poezji. Z tamtymi porywami natchnienia biesiadnego niewiele ma wspólnego.

Powrót do zamkniętej, klasycznej konstrukcji dzieła, odpowiadał istotnym potrzebom nowej epoki, co widzimy też u przodujących twórców w innych krajach. Nie doprowadzenie romantyzmu do jakiegoś apogeum, ale jego przezwyciężenie — otwarło nowe drogi w naszej literaturze, o czym świadczy historia następnego okresu. W latach, gdy wielki autor „Pana Tadeusza" zaniechał twórczości artystycznej, romantyzm zaczyna stanowić już domenę epigoństwa.

Andrzej Stawar

*) Polemiki związane z Mickiewiczem w dwudziestoleciu dają pod niejednym względem kontynuacje spraw wcześniejszych Młodej Polski. Znamienny epizod stanowiło wystąpienie Jana Nepomucena Millera („Zaraza w Grenadzie", 1924).

Zakwestionował on wartości wychowawcze „Pana Tadeusza", wychodząc z innych nieco założeń niż esteci młodopolscy, dla których kamień obrazy stanowił w gruncie realizm poematu. Miller uderza w jego szlacheckość, konsumcyjność środowiska przedstawionego, przyziemność, ospały tradycjonalizm. Mamy tu połączenie argumentacji neoromantyków z pozytywizmem, przesianym przez koncepcję Brzozowskiego. Do neoromantyków zbliża Millera to, że przeciwstawia on „Panu Tadeuszowi" wartości poetyckie i wychowawcze „Dziadów". I w tym wypadku gwałtownej wymianie zdań z obrońcami tradycji literackiej towarzyszyły zarzuty obrazoburstwa. Świadczy to przecież o zamieszaniu głębszej natury — wynikającym z nieprzystosowania przyjętych ujęć, do treści procesów literackich w epoce mickiewiczowskiej.

CZYŻBY KRYZYS?

(Dokończenie ze strony jedenastej)
żadnych oznak, wskazujących na zmianę na lepsze.

Następny etap — to walka o realizm. Zdając sobie sprawę z wad poematu Kubiaka „Rzecz o trasie W—Z" nie da się jednak zaprzeczyć, że jest on pod tym względem pierwszą prekursorską próbą. Wybija ścianę w murze. To samo można powiedzieć o wierszu Wiktora Woroszylskiego „Rzecz o Jarosławie Dąbrowskim", w którym autorowi udało się „uchwycić" realistycznie fragment historii.

Jesteśmy dopiero na początku tego etapu, w którym wiele trzeba będzie od młodych poetów żądać. Niewątpliwie — będziemy świadkami niejednej jeszcze nieudałej próby. Właściwą postawę artystyczną osiąga się nie od razu. Gdy jednak ktoś walkę o nowe oblicze poezji polskiej, walkę, która ma, ogólnie rzecz biorąc, przebieg raczej prawidłowy, nazywa kryzysem, ten, z punktu fałszywie określa pozycję, z której się ta walka toczy. Powstające zaś przy tej okazji spory mają wyraźnie ideologiczny charakter. Jedno jest pewne: epigonizmem nie wrasta się w socjalizm. Epigonizm jest zbyt wygodny i automatyczny.

Jeśli występuję tu przeciw epigonizmowi, to nie chciałbym być fałszywie rozumiany. Nigdy mi przez myśl nie przyszło występować przeciwko tradycji. Aby to podkreślić, pozwolę sobie zacytować (z pamięci niestety i na odpowiedzialność pewnego filologa niemieckiego, który dokonał przekładu) kilka wersetów ze znanego chyba wśród uczonych w piśmie filozofa chińskiego Lao-tse:

Miękkie i giętkie wzrasta drzewo,
twarde i sztywne usycha.
Miękki i delikatny rodzi się
człowiek,
twardy i sztywny umiera.

A więc:
Wszystko co miękkie i giętkie
zwiastuje życie
wszystko co twarde i sztywne
zwiastuje śmierć.

Witold Wirpsza

CHAGALL

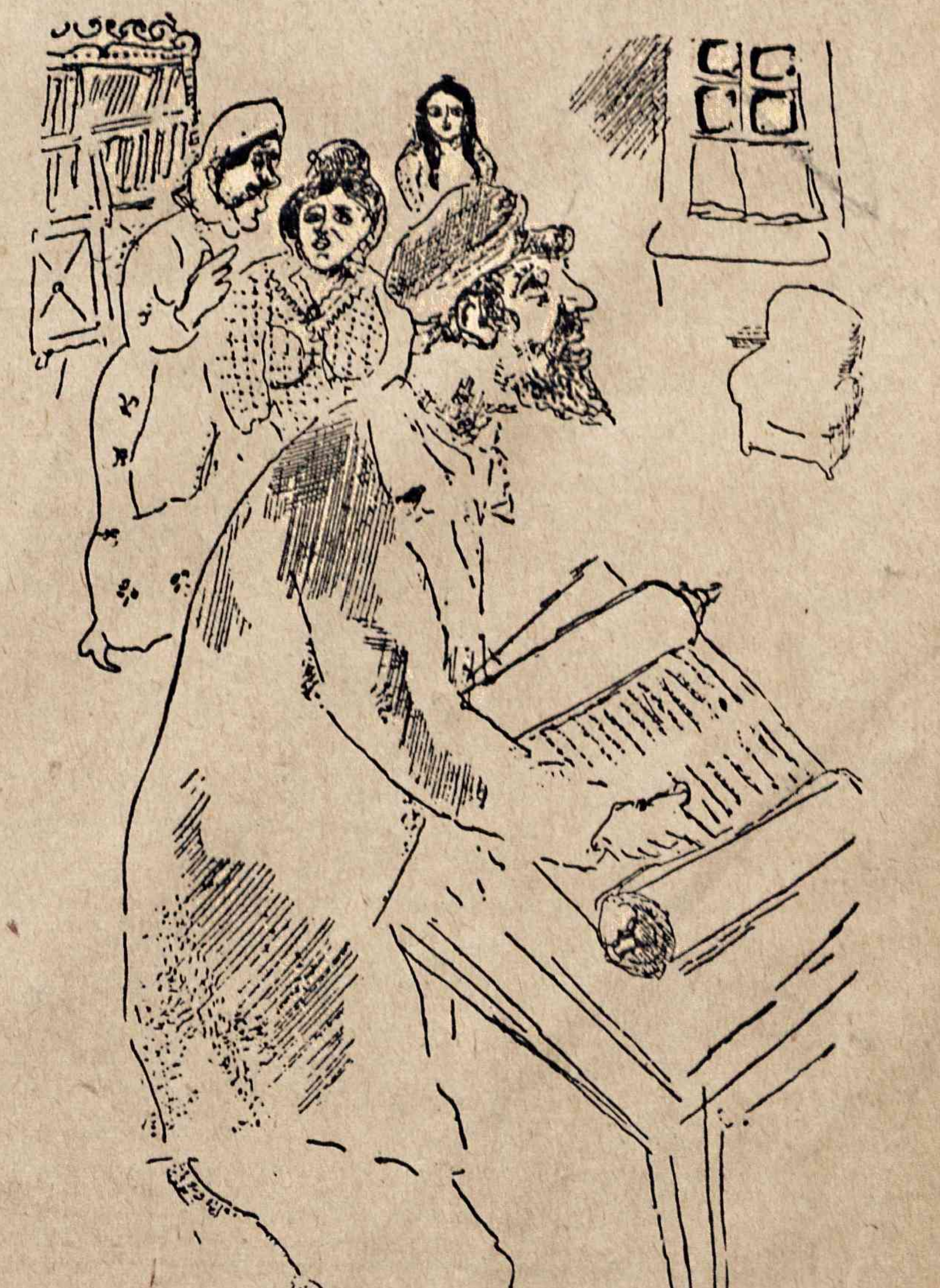


M. Chagall

Nazwisko to kojarzy się nieodparcie z brodatymi postaciam fruwającymi nad ośnieżonymi kopułami cerkwi. To był zawsze jeg ulubiony temat, wywodzący się, jak zresztą i forma plastyczna, gdzieś z ludowego prymitywu rosyjskiego. Ładunek indywidualnej poezji, choć mocno jednostronnie wyeksploatowanej przez Chagalla, nie licząca się z konwenansem kompozycja płaszczyzny obrazu i dominująca w jego twórczości fantastyka, stawiają Chagalla w rzędzie romantycznych prekursorów nadrealizmu.

Jury tegorocznego Biennale przyznało Chagallowi wielką nagrodę w dziedzinie grafiki, chociaż działalność jego na tym polu była dotychczas dość mało znana. Rozpoczął ją w 1923 r. cykl autobiograficznych sztychów do albumu „Ma vie". W późniejszych latach Chagall opracowuje dla Vollarda olbrzymie cykle: ilustracje do „Martwych dusz" Gogola, nad którymi pracuje 4 lata, ilustracje do Bajek Lafontaine'a i wreszcie do Biblii. Te olbrzymie dzieła (Bajki Lafontaine'a posiadają 100 ilustracji, Biblia—150) zostały dopiero obecnie przez Vollarda wydane. Warto zaznaczyć, że wszystkie rysunki czy litografie Chagalla są odbijane z jego oryginalnych płyt, co leży w zwyczaju artysty i pozwala mu na najdelikatniejsze i najdokładniejsze opracowanie ilustracji.

len.



Chagall Rysunek

Dwugłos o filmie »Słońce wschodzi«

(Dokończenie ze strony czternastej)
towana w dynamiczne sceny walki partyzanckiej: zahypnotyzowana dziurką od kuli w szybie swego — śmiesznie spokojnego — buduaru, podchodzi do okna, opiera się o nie i... tak już pozostaje. Śmiertelnej kuli nie słychać, nie wiadomo nawet, w którym momencie ugodziła.

Kontrastowo różny jest moment śmierci niemieckiego dowódcy garnizonu, który chowa się przed partyzantami w kurniku. Widać tylko mnożące się centki kul z automatu na drewnie drzwiczek, które w pewnym momencie gwałtownie się otwierają pod ciężarem bezwładnie padającego ciała. To wszystko

Wspólną zasługą reżysera i montażysty jest doskonałe zakończenie filmu zwycięską akcją partyzancką przeciw Niemcom. W przeciwieństwie do tego co nam pokazano jako „powstanie warszawskie" w „Zakazanych piosenkach", nie są to luźne i przypadkowe zdjęcia różnych fragmentów walk, dość nawet prawdziwych, lecz filmowe sprawozdanie pewnej operacji w całej jej rozciągłości. Obraz potyczki jest tak kompletny i przejrzysty (nawet topograficznie), że nadaje się wprost na ilustrację wykładu taktyki w szkole oficerskiej. Oto raz jeszcze właściwie pojęty realizm.

Jerzy Płażejewski



Nakładem „Prawdy" w popularnej biblioteczce „Ogońka" („Płomyka") ukazał się w ZSRR w miesiącu polsko - radzieckiej wymiany kulturalnej wybór wierszy Juliana Tuwima w przekładzie Antokolskiego, Asiejewa, Selwińskiego, Simonowa i innych.

KORESPONDENCJA

„W sprawie „Współczesnej Literatury Polskiej" Stefana Papée"

Do Redaktora „Odrodzenia"

Dzieje literatury polskiej czasów ostatnich, nie posiadają w piśmiennictwie naszym wielu opracowań. Tym bardziej ze szczególnym zaciekawieniem przyjmuje się publikacje, mające uzupełniać braki omawianej dziedziny. Wydana w niedawnych tygodniach książka Stefana Papée zawiera wiadomości o literaturze polskiej z lat 1918—1948. Autor samym podtytułem „Szkic informacyjny" zastrzega sobie niejako nieostateczność swych wypowiedzi. Niemniej nie jest to ulotna broszura, lecz książka obejmująca blisko 200 stron druku. Znajdzie się ona w bibliotekach prywatnych i publicznych, więc zarówno ze względu na to, iż urabiać będzie sądy licznych czytelników, jak też z uwagi na samą powagę tematu — konieczna jest jej uważna ocena.

Niestety, już pierwsze optyczne wrażenie, którego doznaje się przy zewnętrznych oględzinach „Współczesnej Literatury Polskiej" — nie jest przyjemne. Całe fragmenty tekstu złożone zostały — nie wiadomo czemu — czcionką innego typu niż użyta zasadniczo. Stronice roją się od błędów drukarskich. Umieszczenie na ostatniej karcie, składającej się z 15 pozycji erraty jest jakąś drwiną, zawiera ona bowiem tylko drobną część faktycznych omyłek.

Terminy w rodzaju „futurzysta" lub „ekspreszonistyczny" czytelnik może sobie ostatecznie skorygować sam, gorzej jest jednak gdy z podobną nonszalancją zostały potraktowane nazwiska omawianych pisarzy. Zamiast Arkadego Fiedlera (str. 183) znajdujemy Friedlera, Józefa Bieniasza zastępuje jakiś Bieniarz. Autor zapamiętał, iż Kaden nazwał Wiecha „Plantem Warszawy", zapomniał jednak, iż Wiechecki na imię ma Stefan nie Stanisław.

Długi szereg nazwisk literackich został po prostu pominięty. Choć znalazło się miejsce dla Adama Nasielskiego, autora nieslychanych brecht kryminalnych, Marczyńskiego, Zarzyckiej i Mniszkówny.

Krytyce historii i teorii literatury p. Papée poświęcił 3 (słownie trzy) ostatnie strony swej książki. Podobna wstrzemięźliwość, która pracę 25 krytyków i historyków literatury od Czachowskiego do Kotta i od Krzyżanowskiego do Żółkiewskiego — pozwala tak skondensować, wydaje się być godną nie największego uznania.

Język książki jest niedbały i niestaranny. Cechuje go przesada, gdy np. autor pisze w jednym z pierwszych zdań: „radosny dzień wyzwolenia strącił poetów z wyżyn wieszczów i hetmanów", bądź monotonia definicji, której kilku przykładów obrazują urywki następujące: „Ze wszystkich zwolenników wczorajszych i przedwczorajszych „izmów"..." (str. 6), „wyzwolić z więzów rozmaitych „izmów"..." (str. 6), „nie zachwala on żadnego „izmu"..." (str. 7), „najciekawszym jeszcze z modnych wówczas „izmów"..." (str. 7), „poddawał bystrej krytyce rozmaite „izmy"..." (str. 44), „od rozmaitych modnych „izmów"..." (str. 45) — Bolesną tę dla czytelnika kwestię dr. Papée kończy oświadczeniem — „żaden z „izmów" ostatecznie nie zwycięża..." Poza błędami, którymi wypada obarczyć przede wszystkim drukarza i wydawcę, (aczkolwiek autor dźwiga i za nie moralną odpowiedzialność, gdyż posiada on prawem zastrzeżony przywilej wglądu w techniczne wykonanie książki), „Współczesna Literatura" zawiera liczne nieścisłości, popełnione już tylko przez jej twórcę.

Powieść Choynowskiego „Młodość miłość, awantura" dr Papée nazywa zbiorem nowel, zaś „Fortuna kasjera Śpiewankiewicza" Struga — jest dlań ogniwem łączącym „Pieniądz" z „Miliardami". Autor reasumuje następnie: „w sumie cała trylogia mizerna". Czy jest istotnie mizerna, to kwestia bardzo względna. Bezwzględnym jest natomiast fakt, iż nie mamy do czynienia z żadną trylogią i „Fortuna kasjera Śpiewankiewicza" jest książką całkowicie niezależną i odrębną.

Pisząc o Zygmuncie Nowakowskim, na str. 139 dr Papée określa „Błękitną kotwicę" tego pisarza jako wybór nowel dla młodzieży. Tymczasem wiadomo, że była to znowu powieść, i to wcale nie dla młodzieży. Chcąc już być dokładnym, należało stwierdzić, iż Nowakowski napisał istotnie dwa tomy takich szkiców, ale utworem drugim były, poza wymienionymi przez dr. Papée „Wytatuowanymi sercami" — opowiadania pod tytułem „Złotówka Manuela". Nie podano również, iż Nowakowski jest pseudonimem pisarza, natomiast właściwe nazwisko jego brzmi Zygmunt Tempka (cb. Adam Bar — Słownik pseudonimów i kryptonimów).

O dwie strony dalej dowiadujemy się, że „Dysk olimpijski" Parandowskiego przypomina, iż „chwilowy zapał i improwizacja nawet w sporcie nie dają rezultatów". Myślę, że trudno o większe spłycenie prześlicznej powieści, której przeczytanie jest dla czytelnika każdego wieku estetycznym przeżyciem.

Nieściśle jest również podany rok urodzin Parandowskiego (datą właściwą jest r. 1895).

Pisząc o Iłłakowiczównie, p. Papée zamieszcza, mający pretensje do dokładności, wykaz jej utworów. Wymienia nawet przekłady dokonane przez poetkę, pomijając jednak bez śladu jej jedyną próbę w prozie — „Ścieżkę obok drogi".

Na osobne omówienie zasługuje problem podobizn pisarzy, których kilkanaście odbitek zawiera książka. Większość fotografii reprodukowana jest wręcz fatalnie. Sprawa ta nasuwa ciekawy problem prawny — czy wolno mianowicie publikować bez wiedzy osoby zainteresowanej jej zdjęcie, często niedbale odbite, lub zdezaktualizowane, a pozbawione komentarza z jakiego okresu lub roku pochodzi. Odbitka taka chybia celu, traci bowiem swój charakter informacyjny i przeciwnie — rzeczywistość zniekształca, lub fałszuje.

Książka podzielona jest na działy: „pisarze łączności" czyli prekursorzy międzywojennej literatury, oraz „literatura dwudziestolecia". Tę ostatnią rozsegregowano w poezję, dramat i powieść. Zupełny brak odnośników utrudnia orientację. Tak więc Piętak i Kurek z całą swą prozą umieszczeni są w „poezji", zaś Perzyński egzystuje tylko w „dramacie". Wielką wadą jest brak alfabetycznego indeksu pisarzy.

Tyle byłoby pobieżnych uwag na temat „Współczesnej Literatury Polskiej". Książka sprawia zawód szczególnie dlatego, iż ma charakter kompendium, z którego literat, dziennikarz, wydawca, księgarz i student powinni stale korzystać. Książka zaś traktująca o książce, powinna być opracowana jak najstaranniej, zarówno ze względu na fakt, iż ma ona przeznaczenie niejako narzędzia pracy, jak i z uwagi na to, że dostanie się do rąk ludzi, którzy potrafią ocenić jej istotny poziom. Zadania tego „Współczesna Literatura Polska" nie spełnia.

Z. K.

„Rodowód Lisa Mikity"

Do Redaktora „Odrodzenia"

W Nr. 49 (210) „Odrodzenia" w artykule A. M. Swinarskiego pt. „Sąd nad rodziną Lenoir" znalazło się takie zdanie: „Przecież i Goethe swój poemat satyryczny „Lisa Mikitę", nie kończy morałem..." Otóż, zmuszony jestem oświadczyć, że nie mam nic wspólnego z niemieckim odgałęzieniem lisiego roku, ani z Lisem — Przecherą (Reineke Fuchs) pana Goethego.

Stwierdzam równocześnie, iż jestem pochodzenia polskiego i wywodzę się z utworu Pana Brzechwy pt. „Opowiedział dzięcioł sowie".

Z poważaniem

(—) Lis Mikita

Kłaniam się pięknie młodszemu o kilkadziesiąt lat bratu.

Łys Mykyta Iwana Franki

Do Członków Klubu „Odrodzenia"

Redakcja Klubu »Odrodzenia« podaje do wiadomości cierpliwym i zniecierpliwionym już członkom Klubu, że ostatnia książka klubowa E. Caldwella »Na szlaku tytoniowym« ukaże się w końcu grudnia jednocześnie z książką - premią, która niech do końca zostanie tajemnicą.

Przykrość długiego oczekiwania postarała się redakcja nagrodzić niespodzianką w postaci drugiej, równie ciekawej powieści Caldwella pt »Niepokój w lipcu« Książka ta ukaże się równocześnie i w jednym tomie z zapowiedzianą powieścią tego autora, zbyt szczupłą może objętościowo jak na ostatnią, tegoroczną pozycję Klubu.

Ze względu na indywidualność autora, znanego ze śmiałego sposobu traktowania tematu, i zakończenia roku klubowego, dających okazję do syntetycznego ujęcia pracy klubowej, redakcja spodziewa się licznych i szczerych głosów krytyki, które by wznowiły dobrą tradycję dyskusji klubowych i pozwoliły jej dla obopólnego dobra trzymać rękę na pulsie zainteresowań i gustów czytelniczych członków Klubu.

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODA 1000 ZŁ

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia" z prośbą o współpracę w dziale **„Camera obscura"**. Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek i innych wydawnictw, z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura" pod adresem: Redakcja „Odrodzenia", **Warszawa, Daszyńskiego 16**, dział „Camera obscura". Ustęp taki należy **wyraźnie oznaczyć**, najlepiej kolorowym ołówkiem. **Komentarze nie są potrzebne.** Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego. Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału i zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura". Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza **nagrodę w wysokości 1000 zł.**, którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

Nagrodę zł 1000 w ubiegłym tygodniu otrzymał ob. W. G. za wycinek z „Newsweek", 1948, 4.X.

Odkrycie Ameryki

Reklamując swoje wyroby, obdarza nas przy okazji firma „Warner et Swasey" z Cleveland receptą na szczęście pojęte z amerykańska:

NIGDY NIE ZOBACZYSZ SZCZĘŚLIWEGO KOMUNISTY

Komunizm to kwaśny „izm" polegający na zazdrości i nienawiści w stosunku do ludzi, którym się dobrze powodzi. Gdyby komuniści poświęcali mniej czasu na nienawiść, a więcej na przygarbienie się w pracy, jak to czynią prawdziwi Amerykanie, posiadaliby te wszystkie przedmioty (produkcji „Warner et Swasey", przyp. nasz), których innym zazdroszczą. I wówczas byliby szczęśliwi. Ale nie byliby komunistami.

Z reklamy firmy „Warner et Swasey" wynika, że na ulicach amerykańskich miast zjawiają się coraz tłumniej komuniści, płosząc swoimi „nieszczęśliwymi" twarzami szczęście udziałowców rozmaitych firm. To wcale nieźle. Gorzej, że „udziałowcy" nie wyciągają z tego należytych wniosków. Pragnąc skierować panów z „Warner et Swasey" na właściwy trop, podajemy im z kolei naszą receptę:

NIGDY NIE ZOBACZYSZ KAPITALISTY Z CZYSTYM SUMIENIEM

Kapitalizm to cyniczny „izm" polegający na wyzysku i obłudzie w stosunku do ludzi, którym się źle powodzi.

Gdyby kapitaliści poświęcali mniej czasu na wyzyskiwanie i oszukiwanie robotników, a więcej na przygarbienie się w pracy, jak to czynią prawdziwi Amerykanie mieliby czyste sumienia, których tak bardzo zazdroszczą innym. Ale nie byliby już wówczas kapitalistami.

List Pawła z Wolbromia

„Słowo Powszechne" „Rady dla narzeczonych":

Niewiasty tzw. emancypowane należy omijać. Te bowiem pozbyły się cnót właściwych swojej płci, aby sobie przyswoić wady płci męskiej. To samo dotyczy panien, które się „wyzwoliły" z bojaźni przed Bogiem i nie lubią się modlić...

Można natomiast nie przywiązywać zbytniej wagi do takich usterek jak palenie papierosów, lakierowanie paznokci, podmalowywanie warg i policzków, a nawet na ignorancję w sprawach kulinarnych. Wprawdzie żona powinna się umieć obchodzić z warząchwią i igłą, ale na przyswojenie sobie tych umiejętności zawsze jest czas, nawet po ślubie. Podobnie i częstym widokiem łez u swoich narzeczonych nie powinni się zrażać narzeczeni. Wszak przysłowie francuskie powiada: „Kobieta śmieje się, kiedy może, a płacze, kiedy chce".

W zakończeniu wypada mi tylko życzyć wszystkim narzeczonym by umieli skorzystać z moich rad a jeśli sami na sobie sprawdzą, że są dobre, niech je powtórzą innym.

Paweł z Wolbromia

Mistrzu i Nauczycielu nasz Pawle z Wolbromia! Racz dokładniej sprecyzować pojęcie kobiety „emancypowanej", byśmy mogli omijając je, „skorzystać z Twoich rad" i powtórzyć je innym!

Uczniowie Osterwy

W „Trybunie Robotniczej" czytamy:

Obecnie w przygotowaniu znajduje się sztuka Stefana Żeromskiego pt.: „Przepióreczka". Będzie to — według oświadczenia kierownika MIK — perła sezonu. W rolach głównych wystąpią uczniowie Osterwy ob. ob. Smugoniowa, Księżnicka, Przełęcki i Smugoń oraz miły chór dziecięcy RTPD.

Powyższą wzmiankę zredagował „miły chór dziecięcy" Trybuny Robotniczej...

Cud techniki

„Express Wieczorny" donosi:

Miejski Teatr Rozmaitości, Marszałkowska 8. Dziś o godzinie 19, w środę 8.XII o godz. 13,30 i 19 „Zemsta" Aleksandra Fredry z Jerzym Leszczyńskim w roli technika.

Kwiatek

Z „Wieczoru" dowiadujemy się:

DLA ŚWIATA PRACY TANIE KWIATY. NA RAZIE TYLKO W BYDGOSZCZY

Bydgoszcz. W Bydgoszczy otwarta została zorganizowana przez Państw. Zakłady Hodowli Roślin pierwsza w Polsce kwiaciarnia społeczna pod firmą „Kwiaty dla świata pracy". W nowootwartej kwiaciarni ceny są o 100 proc. niższe, niż w kwiaciarniach prywatnych.

Innymi słowy, rozdają kwiaty darmo...

Poezja zakopiańska

Staraniem Obywatelskiego Komitetu Pomocy Zimowej w Zakopanem ukazał się afisz z wierszem, jak niżej.

APEL DO UCZESTNIKÓW WIECZERZY WIGILIJNEJ

Goście drodzy, mili!
Siadając do Wilii
największego święta,
czy z was kto pamięta,
że są ludzie biedni,
odziani w łachmany,
którzy będą jedli
w izbie nieogrzanej
gorzki chleb ze łzami?
Więc pomyślcie, zanim
w beztroskim dosycie
ten stół opuścicie,
wy, starsi i młodzi,
jak los im osłodzić!
W radosnej Nowinie,
co na świat wypłynie
z prostych ust pastuszych,
dajcie wtargnąć w uszy
tym trzem dobrym słowom,
„Na pomoc zimową"!

J. Rog. Cyb.

Uwaga! Wiersz niniejszy znalazł się w „Camerze" nie po to, by zniechęcić czytelników do ofiarności na „Pomoc Zimową", lecz po to, by zniechęcić ob. J. Rog. Cyb. do pisania wierszy.

Nadgorliwiec

O „Śnie nocy letniej" pisze w „Expressie Poznańskim" niejaki L. Rejewski:

Dwa „sny nocy letniej". Jeden na scenie „Teatru Polskiego", o tej koncepcji artystycznej, która umożliwia adoptację tamtych pięknych bajek dzisiejszemu pokoleniu, chociaż na dobrą sprawę gdyby nie wspaniałe typy mieszczan, historia romansu greckich próżniaków niewiele dałaby współczesnemu widzowi. Wspomniane typy nawet w groteskowym przeszarżowaniu, pomijając to, że zostały w głównej mierze związane z historią tylko dla zadowolenia kaprysów „niebian" warto i trzeba w dobrym przedstawieniu zobaczyć. Poza tym szkoda właściwie na tę całą „olimpijską awanturę" mistrza Szekspira czasu i atłasu.

A nam się zdaje, mistrzu L. Rejewski, że to waszego szkoda czasu i atłasu...

Kraszewski nieznany

„Dziennik Zachodni" cytuje w rubryce „Na własnym podwórku" następujące motto z nieznanego dotąd utworu Kraszewskiego:

Motto: ...jedno było okienko i jedne były drzwi do niej".

Tak pisał Kraszewski o małej, starej chatce.

Zaśmiecone jest podwórko „Dziennika Zachodniego"...

Redaktor Naczelny: Jerzy Borejsza. Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 40.180-90 wewn 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 14, tel. 87-112.
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5 Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł — Konto w PKO — I. 4739 B-66911 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"